ПУТЕВОДИТЕЛЬ

ПРИ ОБУЧЕНІИ

ИГРѢ НА ФОРТЕПІАНО.

Педагогическо-практическое руководство съ планомъ обученія отъ перваго начала до высшаго усовершенствованія.

ПОСВЯЩАЕТЪ ЮНОШЕСТВУ

КАРЛЪ ВЕБЕРЪ,

Инспекторъ музыки Маріинскаго Института въ Москвѣ,

бывшій Проф.-Адъюнктъ Московской Консерваторіи.

ИЗДАНІЕ ВТОРОЕ ДОПОЛНЕННОЕ.



МОСКВА.

ТИПОГРАФІЯ Т. РИСЪ, У МУЗ. Ч., Д. МЕДЫНЦЕВОЙ.

1877.



Дозволено цензурою. Москва, 23 Октября 1876 г.
№ 460.

СОДЕРЖАНІЕ.



ПРЕДИСЛОВІЕ

КЪ ПЕРВОМУ ИЗДАНІЮ.

Прошло немалое число годовъ съ тѣхъ поръ, какъ появилась книга моя: *Руководство для систематическаго первоначальнаго обученія на фортепіано*. Нынѣ же я, въ другой книгѣ, предлагаю опять новые плоды моей опытности, пріобрѣтенной многолѣтними занятіями, при бдительномъ и тщательномъ наблюденіи надъ обучающимся музыкѣ юношествомъ.

На основаніи упомянутаго *Руководства* (изданнаго въ 1866 году) я продолжаю по предлагаемому здѣсь твердо опредѣленному плану развивать и указывать дальнѣйшій ходъ обученія игрѣ на

фортепiано; такъ что книга моя можетъ служить какъ бы путеводителемъ для тѣхъ, кому развитiе юношества дѣйствительно дорого, и для которыхъ музыка вообще составляетъ идеалъ, а занятiе музыкой любимую задачу жизни.

Въ настоящее время всѣ стремятся, болѣе чѣмъ бывало, къ основательному образованiю и просвѣщенiю. Самое юношество желаетъ больше и серьезнѣе заниматься музыкой, которая признана необходимымъ предметомъ образованiя и воспитанiя. А потому всѣ мы, безъ различiя, носимъ святую обязанность вести юношество какъ можно лучше и скорѣе къ преднадчерченной цѣли; тѣмъ болѣе-же на томъ, кому больше другихъ представлялись случай и возможность наблюдать за ходомъ обученiя музыкѣ, лежитъ особеннымъ долгомъ сообщенiе изъ собранныхъ опытовъ всего того, что̀ можетъ служить облегченiемъ труда и къ выравненiю по возможности пути къ цѣли.

Чрезъ это выигрываютъ родители, видя исполненiе своихъ желанiй, радуясь за свои жертвы и лишенiя для хорошаго воспитанiя дѣтей; выигрываютъ дѣти, потому что увидятъ на каждой степени ясную цѣль и удачное, цѣлеобразное исполненiе музыки; и наконецъ выигрываютъ также и преподаватели, которые, находя и узнавая по внутреннему убѣжденiю и желанiю лучшiй и опредѣленный путь, получатъ тѣмъ возможность не только доставлять ввѣренному имъ юношеству удовольствiе, но и передавать имъ твердое основанiе для дальнѣйшаго развитiя изящества въ исполненiи музыки: нѣчто въ родѣ приданаго на всю жизнь.

Предлагаемый здѣсь планъ обученiя, направленiе его и подробныя къ нему объясненiя оказались на практикѣ весьма полезными и увѣнчались полнымъ успѣхомъ въ теченiи 8-ми лѣтъ тщательнаго наблюденiя надъ болѣе 500 учащихся. Стараясь объяснить коротко и ясно самую сущность предмета, я льщу себя надеждою, что многiе найдутъ въ этой книгѣ удовлетворенiе ихъ любознательности и стремленiю къ улучшенiю хода преподаванiя музыки.

Не нахожу лучшаго другаго окончанiя этому предисловiю, какъ тѣ-же слова, которыми, въ Iюнѣ

мѣсяцѣ 1866 года, я кончилъ предисловіе къ своему *Руководству*, а именно: „желаю по силамъ своимъ помочь честному стремленію, а потому да достигнетъ благое намѣреніе своей цѣли и да будетъ плодотворно его посланіе.“

Карлъ Эд. Веберъ.

Москва,
въ ноябрѣ, 1875 г.

ПРЕДИСЛОВІЕ

КО ВТОРОМУ ИЗДАНІЮ.

Доказательствомъ цѣлесообразности и своевременности сочиненія безсомнѣнно можетъ служить, когда оно встрѣчаетъ такой благосклонный пріемъ, какъ предлежащее.

Въ семъ второмъ изданіи „Путеводителя“ прибавилъ я многое, что можетъ быть полезнымъ для обученія юношества, и надѣюсь я, что и это второе изданіе все болѣе и болѣе на дѣлѣ окажется дѣйствительнымъ путеводителемъ къ достиженію твердой и прекрасной цѣли.

Этого я искренно желаю какъ человѣкъ и какъ учитель, который 28 лучшихъ годовъ своей жизни безпрерывно посвящалъ обученію юношества, прогрессу въ искусствѣ и въ преподаваніи, и имѣющемуся всегда предъ глазами идеалу своему.

Карлъ Эд. Веберъ.

Москва,
въ августѣ, 1876 г.

КРАТКІЙ, ОБЩІЙ ВЗГЛЯДЪ НА ЗНАЧЕНІЕ, ПРЕПОДАВАНІЕ И ИСПОЛНЕНІЕ МУЗЫКИ.

Во всѣхъ слояхъ общества каждый отецъ семейства, каждая любящая мать, да и каждый вообще человѣкъ сочувствующій воспитанію юношества заботятся по силамъ и средствамъ своимъ, доставлять своимъ дѣтямъ или роднымъ возможность пользоваться хорошимъ, основательнымъ воспитаніемъ, вполнѣ сознавая, что счастіе будущаго гражданина или гражданки не зависитъ отъ большаго или меньшаго лишь богатства или пышнаго приданаго, но состоитъ преимущественно и единственно въ хорошемъ воспитаніи и образованіи.

Обученіе музыкѣ теперь повсюду признается предметомъ и условіемъ хорошаго воспитанія. Родители и воспитатели убѣдились, какъ въ пользѣ искусства, въ видѣ пріятнаго и полезнаго занятія и средства для отдыха, такъ и во вліяніи его на облагороживаніе вообще характера человѣка, вслѣдствіи чего онъ не вдается такъ легко въ другія вредныя и губительныя для него развлеченія, но всегда возвращается послѣ дневныхъ трудовъ, послѣ радости и горя къ

любезной ему, потому что занимающей и развлекающей его музыкѣ, словно къ наилучшему своему другу.

Въ каждомъ семействѣ мы видимъ, что рояль составляетъ одно изъ необходимыхъ нынѣ какъ-бы украшеній домашняго быта; хотя внутреннымъ качествомъ оно иногда вовсе не отвѣчаетъ внѣшней пышности. Все-таки, однакоже, считается необходимостью нынѣ, чтобы была рояль, и чтобы сынокъ или дочка занимались на ней музыкою.

Но во многихъ, да и очень многихъ случаяхъ, особенно въ мѣстахъ болѣе отдаленныхъ отъ центра общей цивилизаціи, послѣ нѣсколькихъ лѣтъ занятія музыкою къ концу концовъ часто не добывается все-таки никакихъ удовлетворительныхъ результатовъ, даже при всемъ желаніи и не рѣдко даровитости учащихся. Вслѣдствіе же столь продолжительнаго, но безплоднаго труда, не взирая даже на частую перемѣну преподавателей (что впрочемъ тоже не очень полезно), исчерпается наконецъ терпѣніе родителей и учащихся, и они прекращаютъ безполезное и безплодное занятіе музыкой: время невозвратимо утрачено, и если въ самомъ дѣлѣ учащіеся при подобныхъ обстоятельствахъ не потеряли еще всей охоты къ музыкѣ, да продолжаютъ отъ времени до времени заниматься ею, за то все-таки они никакъ не въ состоянии исполнять какую-либу пьесу съ тѣмъ, чтобъ она стала понятной не только другимъ, но имъ самимъ. Бóльшею же частію подобныя исполненія походятъ нѣкоторымъ образомъ на музыкальную ерунду *).

Положимъ, какъ дѣйствительно иногда случается, что виною тутъ оказываются преподаватели тѣмъ, что въ обученіи своемъ не слѣдовали твердо опредѣленному, методическому плану обученія, который одинъ только можетъ облегчать труды, какъ учителя, такъ и учащагося. Но не должно при этомъ забывать, что каждая вещь вообще, а обученіе музыкѣ

---

*) Къ такой категоріи должны повсюду бóльшею частію быть отнесены занятія въ частныхъ пансіонахъ. Не здѣсь мѣсто входить въ подробныя объясненія, отчего и почему въ подобныхъ учебныхъ заведеніяхъ музыка процвѣтать никакъ не можетъ. Но чтобы получить о томъ хоть нѣкоторое понятіе, достаточно будетъ сравнивать число имѣющихся инструментовъ съ числомъ занимающихся музыкою учениковъ или ученицъ, а равно и плату взимаему за обученіе музыкѣ содержателями или содержательницами пансіоновъ съ гонораріемъ, который выдается приглашеннымъ преподавателямъ или преподавательницамъ музыки. Не слѣдуетъ забывать и про другія еще не маловажныя неудобства, отъ которыхъ, кромѣ жалкихъ результатовъ и ожидать нельзя ничего: недостаточность времени, какъ для самаго преподаванія, такъ и для приготовленія уроковъ при постоянномъ вмѣшательствѣ и шумѣ окружающихъ; чрезмѣрное число праздниковъ, въ которые обыкновенно никто изъ учащихся и не дотрогивается до фортепіано, и наконецъ неумѣстная экономія на самыя нужныя ноты. — При этомъ не могу не упомянуть, что точно также небрежно относятся къ столь полезному для здоровья и столь развивающему музыкальныя понятія и вкусъ хоровому пѣнію и къ солистному пѣнію; а гдѣ послѣднее введено, тамъ бóльшею частію занимаются имъ по довольно непрактичному методу и только, какъ говорится, на показъ, безъ всякой цѣли и пользы для будущности.

въ особенности, имѣетъ еще другую, и гораздо чаще встрѣчающуюся вредную сторону. И наилучшій преподаватель, который трудится во всѣхъ отношеніяхъ добросовѣстно, даже и тотъ не можетъ достигать желаемыхъ успѣховъ, буде родители или воспитатели не выкажутъ полнаго къ нему довѣрія и вздумаютъ стѣснять его въ самомъ ходѣ обученія.

Бываютъ, напримѣръ (положимъ, что не очень часто), такія нѣжныя матери, что считаютъ своей особенной обязанностью вмѣшиваться въ обученіе ихъ дѣтей, хотя онѣ не имѣютъ ровно никакого понятія ни собственно объ ученіи вообще въ педагогическомъ отношеніи, но и о самомъ ходѣ преподаванія.

Вмѣсто того, чтобы поощрять преподавателя и помогать ему, онѣ своимъ неумѣстнымъ вмѣшательствомъ причиняютъ только вредъ своимъ дѣтямъ во всѣхъ отношеніяхъ, отбивая отъ нихъ преподавателей.

Такимъ, слишкомъ уже интересующимся успѣхами своихъ дѣтей, матерямъ, я могу дать одинъ только искреннѣйшій совѣтъ, который стоитъ серьезнаго вниманія, а именно слѣдующій: если ужъ онѣ не умѣютъ, не хотятъ или не имѣютъ досуга заниматься сами со своими дѣтьми и разъ уже довѣрили ихъ преподавателю, тогда надобно имъ, по крайней мѣрѣ въ продолженіи нѣкотораго времени, безъ всякаго вмѣшательства дожидаться результатовъ занятія и осторожно изслѣдовать причину оказывающагося (по ихъ мнѣнію) неуспѣха. Потому что отсутствіе успѣха въ ребенкѣ не всегда можетъ ставиться въ вину одному только преподавателю.

Деликатность вообще, а педагогическій принципъ въ особенности, предписываютъ родителямъ никогда не дѣлать выговоровъ преподавателямъ и не говорить съ ними о неуспѣшности ученія въ присутствіи самихъ дѣтей, потому что послѣдніе уже и безъ того всегда готовы при каждомъ удобномъ случаѣ свалить свою лѣность, невнимательность или тупость на преподавателей. Исполняя это правило, никакія недоразумѣнія не могутъ возникать, или же разъяснятся легко и просто.

Понятно, что для честнаго человѣка, который обучаетъ по убѣжденію и выказываетъ добросовѣстныя старанія въ занятіяхъ съ дѣтьми, должно быть непріятно уже само по себѣ неумѣстное вмѣшательство со стороны матери или другаго лица, а тѣмъ болѣе еще обидно бываетъ, когда сдѣлаютъ ему несправедливое замѣчаніе въ присутствіи его учениковъ, которые ради принципа образованія никогда не должны вникать въ тайны воспитанія или преподаванія. До извѣстнаго возраста они должны оставаться только исполнителями твердой воли того, кто обдуманно ихъ ведетъ къ предположенной цѣли.

Пора же наконецъ наступить тому времени, когда родители и воспитатели перестанутъ глядѣть на преподавателей какъ на наемщиковъ просто имъ продажныхъ. Учитель, напротивъ, это человѣкъ, который посвящаетъ свои труды, свое время и даже свое здо-

ровье благу юношества; который помогаетъ воспитывать ихъ; условленное вознагражденіе получаетъ онъ единственно только за употребляемое время и за сообщеніе преподаваемаго предмета. Но собственно за труды, за здоровье, которыми онъ жертвуетъ для блага человѣчества, вознаградить его могутъ только вѣжливость и деликатное обращеніе со стороны родителей, да прилежаніе учеиицъ и учениковъ.

Какое сочувствіе въ самомъ дѣлѣ можетъ имѣть преподаватель къ уроку, если мать постоянно недовольна этюдами или пьесами, которые одни, по полному убѣжденію учителя, учащійся только и въ состояніи пока съиграть хорошо (что и составляетъ главную и похвальную цѣль всякаго преподаванія); если мать постоянно требуетъ отъ учителя другихъ этюдъ или пьесъ, т. е. если она постоянно, такъ сказать, возмущаетъ дѣтей противъ преподавателя, и въ педагогическомъ отношеніи тѣмъ уничтожаетъ въ нихъ уваженіе и довѣріе къ учителю.

Пора, повторяю, пора глядѣть на преподавателей какъ на главную подпору воспитанія и цивилизаціи, и съ этой стороны давать дѣтямъ хорошій примѣръ.

Но бываетъ еще и другая причина неудачи въ занятіяхъ музыкою, и столь же важная. Дѣти не всегда понимаютъ свою пользу; они не всегда занимаются охотно и прилежно, развѣ когда наконецъ развилось пониманіе о томъ, что такое собственно учебное занятіе. Въ подобныхъ случаяхъ отцы, матери или

опекуны обязаны помогать преподавателямъ своимъ надзоромъ за учащимися дѣтьми, чтобы они исполняли въ точности задаваемые уроки. Однакоже не рѣдко встрѣчается, что дѣтямъ представляется на ихъ произволъ заниматься или не заниматься уроками. На то, по мнѣнію не только ихъ, но и родителей, есть преподаватель, который и долженъ взять на себя всю отвѣтственность за успѣхъ, даже и въ то время, когда его вовсе нѣтъ при учащемся. Если учащимися не будетъ руководствовать влiятельная нравственная сила въ домѣ, и они оттого мало и невнимательно занимаются во время приготовленія урока; если учащіеся часто пропускаютъ учебныя занятія безъ основательныхъ причинъ; если предпочитаютъ разныя мелкія развлеченія, часто манкируютъ даже самые уроки; если они играютъ не то, что имъ задано преподавателемъ, сообразно съ планомъ и съ ходомъ обученія, но занимаются по желанію родителей или родныхъ другими пьесами,—кто же тогда въ правѣ требовать какихъ либо успѣховъ? Невольно тогда исполненіе учащагося окажется путаницею и ерундою.

При соблюденіи же опредѣленнаго плана со стороны преподавателя и при нормальномъ домашнемъ надзорѣ, всегда и непремѣнно должны выказываться болѣе или менѣе (смотря по степени таланта) хорошіе, основательные успѣхи.

На какой степени учащійся не прекратилъ бы тогда свои занятія, но онъ всегда будетъ знать что-нибудь твердо, и это ему дастъ возможность продолжать са-

мому удовлетворительно дальнѣйшія занятія по музыкѣ. Смотря по способностямъ каждый можетъ доставлять удовольствіе другимъ, порядочнымъ исполненіемъ, хотя бы только и въ размѣрѣ самыхъ элементарныхъ условій.

Въ заключеніе нельзя не обратить вниманія еще на слѣдующіе два случая; **во первыхъ**, къ сожалѣнію между родителями распространено еще то ложное мнѣніе, что для первоначальнаго обученія учащійся можетъ довольствоваться какимъ бы то ни было преподавателемъ или мало свѣдующей въ музыкѣ гувернанткой и плохимъ инструментомъ, говоря, что для начала не требуется большаго искусства. А между тѣмъ начало-то обученія и составляетъ главную суть; оно оставляетъ неизгладимые слѣды и только при **правильномъ** первоначальномъ обученіи можно достигнуть **хорошаго** музыкальнаго развитія. Результатомъ дурнаго выбора преподавателя и невниманія къ качеству инструмента бываютъ обыкновенно очень горькіе плоды: невозвратимо погибаютъ время и деньги, тогда какъ обыкновенно съ ними обращаются осторожно и разсчетливо. И **во вторыхъ** преподаваніе музыки, какъ само-собою разумѣется, должно пользоваться тѣмъ же правомъ, какимъ пользуется всякое другое научное преподаваніе, а именно: не встрѣчать **никакой помѣхи.** Какъ учитель, такъ и ученикъ имѣютъ обращать все нераздѣльное вниманіе свое на предметъ своихъ занятій, если желаютъ добиться результатовъ. Между тѣмъ нерѣдко еще встрѣчается мнѣніе, будто можно входить въ ком-

нату, въ которой обучаются фортепіанной игрѣ, какъ въ пустой покой, и будто позволено тамъ громко и безпрепятственно вести разговоръ, словно никого тамъ нѣтъ.

Перейдемъ теперь къ объясненію послѣдняго предмета этого заглавія.

Музыка, по содержанію, объему своему и по всему своему проявленію вообще, есть **наука**, а вмѣстѣ съ тѣмъ по исполненію и вліянію своему, на **основаніи науки**, она также и **изящное искусство**. Дѣйствительно глубокое изученіе и задушевное присвоеніе ея и воспріятіе въ себя, когда взираютъ на нее какъ на науку и на искусство, потребуетъ такой умственной работы, что въ теченіи проведеннаго въ самомъ ревностномъ и преданнѣйшемъ трудѣ даже человѣческаго вѣка едва ли на это хватитъ довольно силы и времени; такъ какъ должно изучать и умомъ разработывать все, что было создано въ древнѣйшія и позднѣйшія эпохи (помощію музыкально—историческихъ излѣдованій) и что предлагается настоящею; то, если не желаемъ оставаться неподвижными т. е. если не желаемъ отставать, мы обязаны держаться на уровнѣ нашего времени, слѣдить безпрестанно за прогрессомъ въ искусствѣ, другими словами: музыка, какъ наука, подобно всякой другой, безостановочно идетъ все впередъ да впередъ, подвигаясь къ окончательному своему совершенству, какъ въ отношеніи установленія и доказательства ея возрожденія изъ вѣчно безсмѣнныхъ, таинственныхъ, съ виду какъ бы по расчету составленныхъ, но на дѣлѣ столь просто—ве-

личественныхъ законовъ природы, такъ и въ отношеніи постоянно все свободнѣе и изящнѣе развивающихся формъ и содержаній музыкальнаго творчества (композиціи).

Въ полномъ смыслѣ тутъ подтверждается старинная поговорка: vita brevis, ars longa est (кратка жизнь, долгò искусство).

И музыкальное также обученіе, т. е. такое, которое, преслѣдуя дѣйствительно идеальную цѣль, словомъ и примѣромъ воспротивляется обыденному дилеттантизму, есть наука, съ которою, на основаніи пробужденнаго въ насъ самихъ признанія искусства за дѣйствительную науку, должны соединиться еще многолѣтняя опытность и свободность остроумнаго сравненія.

Наука объ искусствѣ есть нѣчто **цѣльное**, которое, медленно и осторожно испытывая, постепенно богатѣя познаніями, твердо и воедино замыкаясь, стремится къ сколь возможному усовершенствованію и къ ясности своей цѣли.

Наука о преподаваніи состоитъ въ **многостороннемъ примѣненіи оправдавшихся опытовъ,** по части добытой науки объ искусствѣ, къ обученію безпрестанно и неисчисляемо перемѣняющагося человѣчества, олицетвореннаго въ дѣтяхъ; она есть **остроумное сравненіе** этого безконечно различнаго множества индивидуумовъ **межь собою**, ради достиженія сколь возможно точнаго примѣненія послѣдовательной системы преподанія къ каждой отдѣльной личности.

Если же обученіе не подходитъ, по крайней мѣрѣ приблизительно, подъ этотъ методъ, тогда оно будетъ безплоднымъ; будетъ механическимъ только, такъ сказать, высиживаніемъ урочныхъ часовъ; безцѣльной, неживотворящей дѣятельностью, результаты которой окажутся совершенно противоположными искусству и настоящему его назначенію.

Обѣ, какъ наука о самомъ искусствѣ, такъ и наука о преподаваніи его, съ изложенной выше точки зрѣнія, стоятъ какъ истинныя средства для моральнаго возвышенія человѣчества на равной съ другими науками высотѣ, и заслуживаютъ, буде соотвѣтствуютъ своей цѣли, полнѣйшее уваженіе со стороны міра. Къ сожалѣнію же должно признаться, что по разнымъ причинамъ, разъясненію которыхъ тутъ не мѣсто, это не всегда бываетъ, во вредъ, какъ самой музыкальной наукѣ, такъ и представителямъ оной.

Музыка, какъ уже сказано, имѣетъ полное право быть названа **изящнымъ искусствомъ**.

Каждое музыкальное исполненіе должно быть по этому **изящно** или по крайней мѣрѣ быть какъ можно ближе къ тому идеалу, къ достиженію котораго стремится преподаватель.

Мы называемъ, какъ во всѣхъ отношеніяхъ обыкновеннаго быта, такъ и въ отношеніи къ искусству, **изящнымъ** то, что представляется нашему чувству **симметрически** по формѣ и по исполненію.

Симметрическая форма, по самому элементарному условію, выказывается въ музыкѣ тѣмъ, что исполняется **звучно, чисто и въ тактъ**.

Звучно—потому что во всякомъ музыкальномъ исполненіи основаніемъ служить должны сколь возможно **большая полнота** и разработка звука (пѣвучесть), если желаютъ, чтобы исполненіе хоть сколько-нибудь было для всѣхъ понятнымъ и достойнымъ своей цѣли.

Чисто—потому что одни лишь **чистые звуки** въ отношеніи къ самимъ себѣ и въ соединеніи съ другими таковыми-же въ состояніи удовлетворить эстетическое чувство, и тѣмъ только въ отдѣльности достигнуть своего назначенія въ цѣломъ и общемъ.

Въ тактъ—потому что каждая музыкальная мысль сама по себѣ уже, такъ сказать, рождается нераздѣльною съ тѣмъ ритмическимъ движеніемъ, которое помогаетъ пониманію этой мысли. Когда же въ исполненіи недостаетъ этого, музыкальной мысли свойственнаго, композиторомъ при самомъ созданіи ея, ей предназначеннаго, рѣзко напечатаннаго ритма, или когда онъ является переиначеннымъ, тогда теряется также и возможность пониманія этой музыкальной мысли, какъ части цѣлой музыкальной картины.

Вслѣдствіе наблюденія таковой **симметрической формы** рисуется или начертается наглядно и твердыми штрихами музыкальная картина, которую въ сущности представляетъ каждое сочиненіе, какого-бы рода оно ни было.

Начиная исполнять музыку съ этими элементарными условіями, учащимся невольно выдаются ясно

связь гармоніи, ходъ мелодіи, ритмическія свойства и опредѣленные пассажи, которые можно послѣ того, на сколько позволяетъ умственное развитіе учащагося, легко округлить и полировать, чтобы дѣйствительно была достигнута окончательная цѣль: произвести музыку во всемъ свойственномъ ей изяществѣ, а слѣдовательно исполнить ее сообразно съ мыслями автора, фантазіи котораго сочиненіе, какъ картина или стихи, представлялось бы со всею живостію.

Не упуская изъ виду съ самаго начала поставить въ твердомъ порядкѣ исполненіе; стараясь выражать и вырабатывать въ строгомъ смыслѣ **симметрическую форму** твердыми чертами, (т. е. тѣмъ, чтобъ играть звучно, чисто и въ тактъ) учащійся скоро ощущаетъ въ себѣ понятіе о томъ изяществѣ, помощію котораго онъ мало по малу приближается къ идеалу музыки, какъ произведенію искусства.

Этотъ результатъ долженъ и можетъ быть единственную цѣлью, къ которой все стремится, какъ въ маломъ, такъ и въ большомъ размѣрѣ. Учащійся долженъ достигать мало по малу такого совершенства, что онъ наконецъ посредствомъ духа звуковъ будетъ вѣрнымъ переводчикомъ и толкователемъ музыкальной картины, которую авторъ музыкально нарисовалъ. Продолжая такимъ путемъ идти съ самыхъ маленькихъ пьесъ, учащійся незамѣтно достигаетъ этой цѣли.

Послѣ я возвращусь еще подробнѣе и специаль-

нїе къ этому предмету, который представляетъ самую важную пружину возбужденія и поддерживанія въ учащемся охоты къ занятію, потому что онъ тогда пойметъ для какой цѣли онъ занимается, и вмѣстѣ съ тѣмъ служитъ поощреніемъ къ дальнѣйшимъ трудамъ.

РАСПРЕДѢЛЕНІЕ ОБУЧЕНІЯ.

Обученіе игрѣ на фортепіано раздѣляется на три части слѣдующимъ порядкомъ:

I. Техника (техническія упражненія).
II. Этюды.
III. Пьесы и **сонаты.**

Эти три части не раздѣлимы другъ отъ друга; они образуютъ самую тѣсную связь между собою; такъ что одна безъ другой будетъ лишь безплоднымъ растеніемъ.

I.

Техника (техническія упражненія).

Она состоитъ изъ элементарной техники по отношенію къ прилагаемому здѣсь плану обученія:

1. **Изъ всѣхъ упражненій находящихся у Шмитъ ор. 16.** (изданіе К. Эд. Вебера). *)

*) Эти этюды **Шмита** удовлетиорительны для большинства учащихся; но тѣмъ, которые вообще желаютъ болѣе заниматься развитіемъ техники, рекомендуется **„Техническія этюды" Пледи** или **„Техника" Дюбюна.**

2. **Изъ гаммъ мажорныхъ** и **минорныхъ** (мелодическихъ и гармоническихъ), просто и въ противодвиженіи.

3. **Изъ арпеджій мажорныхъ** и **минорныхъ** во всѣхъ позиціяхъ, просто и въ противодвиженіи.

4. **Изъ аккордъ-арпеджій мажорныхъ** и **минорныхъ** во всѣхъ позиціяхъ, просто и въ противодвижніи.

5. **Изъ арпеджій доминантъ-гармоній** во всѣхъ позиціяхъ, просто и въ противодвиженіи.

6. **Изъ арпеджій уменьшенныхъ септаккордовъ** во всѣхъ позиціяхъ просто и въ противодвиженіи.

7. **Изъ всѣхъ мажорныхъ** и **минорныхъ гаммъ** (мелодическихъ и гармоническихъ) **въ терціяхъ, секстахъ** и **децимахъ;** и **хроматической гаммы** просто и въ противодвиженіи, и тоже самое **въ терціяхъ, секстахъ** и **децимахъ** (малыхъ и большихъ).

Объясняю только самое необходимое, потому что уже въ своемъ **Руководствѣ** я довольно ясно изложилъ все остальное.

Что касается упражненій **Шмита ор. 16.**, то я, въ началѣ 1875 года, по пріобрѣтенной мною въ столько лѣтъ опытности счелъ необходимымъ для общей пользы переработать и снабдить эти упражненія по дробными объясненіями. Въ теперешнемъ ихъ видѣ они гораздо удобнѣе будутъ для обученія и составляютъ между собою связь съ самаго начала до окончанія элементарной техники.

Вѣрный своему плану и желанію быть полезнымъ юношеству, я нашелъ удобнымъ издать настоящую

книгу въ видѣ добавленія къ своему **Руководству для систематическаго первоначальнаго обученія на фортепіано.** Въ **Руководствѣ** я покончилъ техническій отдѣлъ началомъ гаммъ, описаніемъ какъ ихъ играть, и пьесами **Черни ор. 139,** которыя могутъ быть теперь замѣнены:

1-ю **тетрадью практической методы Келера.** Значитъ конецъ **Руководства** составляетъ **первую степень** прилагаемаго здѣсь плана.

Что касается гаммъ, сродства ихъ, разницы между мажоромъ и миноромъ, то все это находится подробно уже въ **Руководствѣ** въ I части подъ **№ 4.** (Гаммы.) и у **Шмитъ** наглядно съ примѣрами стр. 5.

При этомъ случаѣ считаю я необходимымъ замѣтить, что опытностью доказано, что гораздо полезнѣе, какъ для настоящаго, такъ и для позднѣйшаго ученія, когда съ самаго начала станутъ изучать гаммы и вообще всю технику **не** по нотамъ, но такимъ образомъ, на какой указано въ моемъ **«Руководствѣ»** подъ № 4. (гаммы); а буде дѣйствительно неизбѣжно изучать ихъ по нотамъ, то слѣдуетъ отвыкать какъ можно скорѣе отъ этой привычки, и стараться объ изученіи и исполненіи техники наизустъ.

Только на счетъ исполненія минорныхъ гаммъ считаю необходимымъ прибавить еще нѣсколько словъ.

Есть **два рода** минорныхъ гаммъ: **мелодическія** и **гармоническія.**

Мелодическія играются при нисхожденіи съ **малою септой и малою секстой. Гармоническія**-же гаммы напротивъ съ **большой септой** и **малою секстой.**

Чтобы легко найти эти интервалы, я укажу на очень практическій способъ, хотя признаюсь, что это средство не допускается строгою теоріею. Но нельзя требовать отъ всякаго преподавателя, чтобы онъ былъ твердымъ и ученымъ теоретикомъ, хотя бы это очень желательно было. Это средство состоитъ въ слѣдующемъ правилѣ: **въ мажорной гаммѣ** всѣ тоны **относительно своей тоники** (фундаментальнаго звука, см. Руководство въ I части подъ № 4, (Гаммы.) представляются **большими** или **чистыми** интервалами. Напр:

До (тоника).
до-ре́ (большая секунда).
до-ми (большая терція).
до-фа (чистая кварта).
до-соль (чистая квинта).
до-ля (большая секста).
до-си (большая септа).
до-до (чистая октава).

Если же интервалы на полутонъ понижаются, не упуская изъ виду корня степени ихъ или названія ноты, тогда получаются уменьшенные или малые интервалы; если же интервалы возвышаются на полутонъ, не упуская изъ виду корня степени ихъ или названія ноты, тогда получаются увеличенные интервалы.

Напр. **мелодическая минорная гамма** играется вверхъ: до, ре́, ми бемоль, фа, соль, **ля**, **си**, до; — обратно: до, **си бемоль**, **ля бемоль**, соль, фа, ми бемоль, ре́, до; — **гармоническая минорная гамма** играется вверхъ какъ мелодическая минорная гамма, а обратно: до, **си бекаръ** (большая септа), **ля бемоль** (малая секста), соль, фа, ми бемоль, ре́, до. Минорныя и мажорныя гаммы и арпеджи играются съ одинаковой аппликатурой какъ просто, такъ и въ противодвиженіи. Исключеніе находится въ **фа діезъ**, **до діезъ** и **си бемоль** миноръ *)

Каждое **трезвучіе**, состоящее изъ **трехъ разныхъ** звуковъ, имѣетъ и **три позиціи въ арпеджіяхъ**.

Аккорды-арпеджіи, объяснены **у Шмитъ ор. 16** (изданіе **К. Эд. Вебера**) на стр. 23. Они играются тоже въ трехъ позиціяхъ, которыя образуются слѣдующимъ порядкомъ: правая рука начинаетъ свою позицію или на **тоникѣ** (1-й позиціи), или на **терціи** (2-й позиціи), или на **квинтѣ** (3-й позиціи). Лѣвая же рука теперь еще **не** перемѣняетъ въ этой техникѣ своего положенія и во всѣхъ аккордахъ-арпеджи начинаетъ слѣдовательно съ тоники. **)

Доминантная-гармонія или **септаккордъ** состоитъ изъ **четырехъ разныхъ** тоновъ, а именно: изъ **основнаго звука**

---

*) Учащійся долженъ каждый разъ назвать звуки минорныхъ гаммъ (вверхъ и внизъ) до тѣхъ поръ, пока онъ не вполнѣ ихъ правильно знаетъ и изучилъ ихъ наизустъ.

**) Не должно забывать, что въ упражненіяхъ на аккордахъ-арпеджіяхъ всегда надобно связно играть 5-мъ и 1-мъ пальцемъ; т. е. связывать конецъ съ началомъ положенія аккордовъ-арпеджій.

(квинты въ гаммѣ тоники), **большой терціи, чистой квинты и малой септы**. Они одинаковы, какъ для мажора, такъ и для минора. Напр. Доминантная-гармонія ладовъ **до мажора** или **до минора** основана на квинтѣ отъ тоники: **соль**; слѣдовательно въ цѣлости она состоитъ изъ звуковъ: **соль** (основный звукъ), **си** (большая терція), ре́ (чистая квинта) и **фа** (малая септима).

Каждая **Доминантная-гармонія** (септаккордъ), состоящая изъ **четырехъ разныхъ** звуковъ, имѣетъ слѣдовательно и **4 позиціи**, если она состоитъ вся изъ **бѣлыхъ** клавишъ: черныя ея клавиши не опредѣляютъ теперь еще техническихъ позицій, потому что на нихъ нельзя начать аккордъ первымъ пальцемъ, какъ это требуется для арпеджій.

Ихъ играютъ пока еще съ аппликатурой слѣдующихъ правилъ: тѣ позиціи, которыя состоятъ изъ бѣлыхъ клавишъ или кончаются бѣлой клавишей, играются въ правой рукѣ 1-мъ, 2-мъ, 3-мъ и 4-мъ пальцами (а также и 5-мъ пальцемъ): а лѣвая рука играетъ 5-мъ, 4-мъ, 3-мъ, 2-мъ, 1-мъ и потомъ опять 4-мъ пальцемъ. Но если правая рука играетъ 5-мъ пальцемъ, тогда лѣвая соблюдаетъ слѣдующій порядокъ пальцевъ: 5-мъ, 3-мъ, 2-мъ, 1-мъ пальц.; но во всякомъ случаѣ связь между 4-мъ (или 5-мъ) пальцемъ и слѣдующимъ за тѣмъ 1-мъ пальцемъ не должна быть нарушаема. Тѣ позиціи, которыя имѣютъ одну только бѣлую клавишу, играются: 1-мъ пальцемъ на бѣлой клавишѣ обѣими руками; если находится двѣ бѣлыхъ клавиши, тогда **первая** изъ нихъ берется 1-мъ

пальцемъ правой руки, а лѣвой рукой аккордъ этотъ играется 3-мъ, 2-мъ, 1-мъ и 4-мъ; если аккордъ Доминанты кончается черной клавишею, тогда она въ правой рукѣ играется 4-мъ пальцемъ, а въ лѣвой рукѣ располагается аккордъ 3-мъ, 2-мъ, 1-мъ и 4 мъ пальцами.

Уменьшенный септаккордъ состоитъ изъ **трехъ малыхъ** терцій, и мы имѣемъ для техническихъ упражненій ихъ **три** разные, а именно: **си, ре, фа, ля** бемоль; **до, ми** бемоль, **фа** діезъ, **ля**; и **до** діезъ, **ми**, **соль**, **си** бемоль. Такъ какъ они состоятъ, также какъ и Доминантная гармонія, изъ **четырехъ разныхъ** тоновъ, то они и имѣютъ какъ она **четыре разныя позиціи**. Ихъ играютъ также пока еще съ слѣдующей аппликатурой: тѣ позиціи, которыя начинаютъ бѣлыми клавишами, играются въ правой рукѣ 1-мъ, 2-мъ, 3 мъ и 4-мъ или 5 мъ пальцами, а лѣвая начинаетъ 5-мъ и продолжаетъ 4-мъ, 3-мъ, 2-мъ, 1-мъ, а потомъ 4-мъ и такъ дальше. Тѣ позиціи, которыя начинаютъ **одной** черной клавишею, играются въ правой рукѣ 2-мъ, 1 мъ, 2-мъ, 3-мъ, 4-мъ и такъ дальше а лѣвая играетъ 3-мъ, 2-мъ, 1-мъ и 4-мъ пальцами. Тѣ позиціи, которыя начинаютъ **двумя** черными клавишами, играются въ правой рукѣ 2-мъ, 3 мъ, 1-мъ и такъ до 4-го пальца, а лѣвая играетъ 4-мъ, 3-мъ, 2-мъ и 1-мъ пальцами.

Арпеджіи также, какъ и всѣ прочія техническія упражненія, должны сперва быть играемы очень медленно, такъ что каждый палецъ имѣлъ-бы достаточно

времени для свободнаго и твердаго ударенія (произведенія звука), а равно для подставленія спокойно и связно перваго пальца безъ малѣйшаго содѣйствія локти. Мало-по-малу можно играть ихъ все скорѣе и скорѣе, но всегда такъ, чтобъ съ бѣглостью была соединена и сообразная сила. Потомъ требуется играть ихъ съ удареніемъ (акцентомъ) въ 4. Равномѣрно должно поступить такимъ-же образомъ и съ Доминантною-гармоніею.

Въ гаммахъ въ терціяхъ, секстахъ и децимахъ, каждая рука, непоколебимо и съ свойственной каждой гаммѣ аппликатурою, играетъ свою гамму съ акцентомъ по 4 удара, какъ и прежде уже игрывались гаммы.

Хроматическая гамма играется обыкновенно съ 1-мъ пальцемъ на всѣхъ **бѣлыхъ** клавишахъ, а 3-мъ на **черныхъ**. Но надобно строго наблюдать за тѣмъ, чтобы, когда играютъ правой рукой внизъ, а лѣвой вверхъ, пальцы были взяты непремѣнно по порядку вездѣ, гдѣ встрѣчаются **двѣ бѣлыя** клавиши **сряду**, а именно: 3-мъ, 2-мъ и 1-мъ. Слѣдовательно никакъ не должно играть, какъ это очень часто случается: 3-мъ, 1-мъ и 3-мъ, т. е. не должно пропускать 2-й палецъ. И эти гаммы также слѣдуетъ играть съ удареніемъ (акцентомъ) въ 4. Но когда онѣ пойдутъ уже успѣшно, тогда можно играть ихъ и по 6, и по 8 на ударъ (акцентъ), наблюдая при томъ ровность,

спокойствіе и вообще плавность въ исполненіи обѣими руками. *)

Не считаю излишнимъ упомянуть, чтобы учащійся всегда помнилъ **сродство гаммъ**, а равно **количество**, **порядокъ** и **названія** встрѣчаемыхъ въ нихъ діезовъ и бемолей **).

Техника развиваетъ вообще все то̀, что̀ необходимо для хорошаго исполненія въ этюдахъ и пьесахъ.

Исполненіе упражненія заслуживаетъ, слѣдовательно, большаго вниманія съ обѣихъ сторонъ. Должно строго наблюдать, чтобы упражненія эти были исполнены по всѣмъ правиламъ, добросовѣстно и цѣлеобразно. Особенное вниманіе слѣдуетъ обратить на то, чтобы, кромѣ ловкости и бѣглости игры, развивалась дѣйствительная **самостоятельность пальцевъ** (безъ всякаго содѣйствія самой руки); и чтобы отъ такой привычки образовалась **звучная игра, сила пальцевъ и ручной кисти** (безъ содѣйствія локтя).

---

*) Нужно пріучать учащагося начинать и кончать хроматическую гамму, какъ просто, такъ и въ противодвиженіи на какомъ бы то ни было тонѣ; и также играть ее безпрерывно въ такъ называемомъ „зикъ—закъ", напр. двѣ октавы вверхъ и одну внизъ, опять двѣ октавы вверхъ и одну внизъ; или еще въ другихъ разстояніяхъ, напр. 16 тоновъ вверхъ—8 внизъ, 20 тоновъ вверхъ—10 внизъ, 12 вверхъ—4 внизъ и т. д; и такимъ образомъ также упражняться и въ противодвиженіи.—Вообще очень полезно употреблять послѣднее упражненіе („зикъ—закъ") и во всѣхъ мажорныхъ и минорныхъ гаммахъ, когда онѣ выучены уже очень хорошо, плавно, бѣгло и звучно, и также съ удареніемъ въ 4.

) См. **Шмитъ op. 16. (изданіе Вебера) „Приложеніе" стр. 5.

Но если допустить играть эти упражненія въ скоромъ темпѣ, прежде чѣмъ развита необходимая сила, тогда это не только будетъ безполезно, но напротивъ того вредно. Однимъ словомъ: техника безъ звучности, безъ отчетливости; если звуки выйдутъ не ровными и не плавными какъ бисеръ; если удары окажутся слабыми, вялыми, тогда образуется наконецъ вмѣсто настоящей игры такъ называемая «размазня» которая сообщается и выраженію этюдовъ и пьесъ.

Ловкость и бѣглость игры безъ **надлежащей самостоятельной силы пальцевъ** (независимой отъ остальной руки) и **силы ручной кисти** (независимой отъ локтя), производитъ неминуемо какъ бы «**туманную игру**», которая никогда не можетъ быть удобопонятною и выразительною, а только напрасно раздражаетъ нервы слушателя, потому что при всемъ желаніи понимать то, что̀ играется, слышится только пискъ, визгъ, шептаніе, гулъ, но никакъ не музыка, т. е. симметрическая форма, отчетливость музыкальной картины.

Играя, напротивъ того, сперва медленно, а мало-по-малу, только по развивающимся способностямъ, все скорѣе да скорѣе, но всегда **отчетливо, твердо, спокойно и звучно**, тогда пріобрѣтаются незамѣтно, но безсомнѣнно также и бѣглость, ловкость, звучность, твердость и сила; и тогда основаніе этюдамъ и пьесамъ положено твердо, и наилучшіе успѣхи въ будущемъ во всѣхъ отношеніяхъ оправдаютъ терпѣливость и осторожность, соблюдаемыя въ началѣ, посредствомъ хорошо исполняемыхъ техническихъ упражненій. Уча-

щійся избавится въ этюдахъ и пьесахъ отъ необходимости изученія весьма многихъ особенныхъ пассажей, которые вообще болѣе или менѣе по характеру своему похожи на гаммы и арпеджи и т. д. Слѣдовательно правильное развитіе техники способствуетъ скорѣе и легче выучить предполагаемые этюды и пьесы.

Учащійся долженъ обратить особое вниманіе на развитіе лѣвой руки, чтобы она всегда дѣйствовала равномѣрно и равносильно съ правой рукою. Лѣвая рука почти всегда сама по себѣ уже слабѣе правой руки и къ тому же менѣе поворотлива. Ее надобно слѣдовательно принуждать, чтобы она дѣйствовала безъ различія все равно какъ правая.

По этому цѣлесообразно играть технику и вообще всѣ техническія упражненія отъ времени до времени **одной** лѣвой рукой, пока наконецъ она не владѣетъ ею точно такъ-же во всѣхъ отношеніяхъ и требованіяхъ хорошо какъ и правая. Если это упускается изъ виду, то лѣвая рука привыкаетъ наконецъ, такъ сказать, «прятаться» за правую и она не будетъ никогда такъ самостоятельна въ самомъ строгомъ смыслѣ, какъ это требуется. Пассажи напр., которые ей придется играть болѣе выразительно или «соло», она будетъ исполнять въ этомъ случаѣ всегда застѣнчиво въ тонѣ и неповоротливо въ манерѣ. Для этой цѣли практично будетъ садиться предъ роялемъ одной октавой дальше (правѣе), чѣмъ обыкновенно, чтобы лѣвой рукѣ было-бы удобнѣй играть чрезъ 4 октавы.

При этомъ случаѣ остается еще упомянуть о томъ, что также и форма руки сама по себѣ уже имѣетъ большое вліяніе на исполненіе и вообще на упражненіе.

Для правильно устроенной руки, которая при томъ не велика, полна и кругла, съ относительно короткими и тупоконечными пальцами, въ исполненіи рѣшительно легче все, что касается **силы, звучности, связной и бѣглой игры** (жемчужнеобразность пассажей), и не требуется столь спеціальнаго присмотра, терпѣнія и выдержки, ради достиженія хорошихъ результатовъ, нежели для узкой, длинной и сухой руки съ относительно длинными и тоненькими пальцами. Для руки послѣдняго устройства представляется во всѣхъ выше означенныхъ отношеніяхъ свойствъ игры безспорно гораздо болѣе трудностей, потому что подобная рука по естественному устройству своему сама по себѣ **не налегаетъ**, такъ сказать, на клавиши, не имѣя **вѣсу**, какъ рука перворѣченной формы; а вслѣдствіе того, какъ бы слегка отпрыгивая отъ клавишей (подобно пружинкѣ), производитъ всегда сухіе и острые звуки, безъ всякаго истиннаго связыванія пассажей. Требуется много труда и необычайной выдержки, равно какъ и старанія, обоюдной преданности и полнаго пониманія предназначенной цѣли, пока заставить подобную руку, такъ сказать, «привыкать къ клавіатурѣ», чтобы она играла связно, звучно и относительно сильно и ясно; чтобы бѣглыя пассажи не походили на рубленіе, постукиваніе или попрыгиваніе

пальцами, при чемъ пальцы всегда показываютъ ногти, выдѣлывая движенія сучащаго свои сѣти паука.

Далѣе техническія упражненія доставляютъ учащемуся возможность отвыкать отъ безпрерывнаго глядѣнія на клавіатуру. Какъ только техника (гаммы, арпеджи и т. д.) въ какомъ бы то ни было отношеніи уже нѣсколько достаточно развита, тогда слѣдуетъ играть её, а также и этюды изъ **Шмита** ор. 16, безъ того, чтобы глядѣть на клавіатуру.

Піанистъ долженъ помнить расположеніе своей клавіатуры, какъ въ типографіи наборщикъ отдѣленія буквъ; точно также какъ этотъ послѣдній вынимаетъ безъ ошибки буквы изъ стоящаго предъ нимъ ящика, не глядя туда, долженъ и піанистъ знать безъ ошибки свою клавіатуру и разстояніе клавишей межъ собою. А если иногда и приходится глядѣть, то развѣ на одинъ только мигъ, но никакъ не должно безпрерывно кивать головою вверхъ и внизъ, да по обѣимъ сторонамъ.

Привычка къ клавіатурѣ способствуетъ въ будущемъ хорошей игрѣ à livre ouvert (a prima vista), что вѣдь составляетъ высшее развитіе музыканта; по этому должно непремѣнно какъ можно раньше пріучаться ко всему, что способствуетъ пріобрѣтенію столь необходимаго умѣнія играть „съ листа".

Очень облегчаетъ учащихся въ привыканіи къ хорошей игрѣ, когда преподаватель иногда трудныя мѣста и пасеажи, а также напр. этюды 5-ю пальцевъ (**Шмитъ** гл. III. IV. V. VIII и т. д.) одновременно имъ

подъигрываетъ одной рукою, тогда учащійся перенимаетъ хорошую манеру, потому что видитъ и слышитъ тутъ же какъ надобно играть.

Если учащійся ежедневно занимается техникою добросовѣстно по 10 минутъ или по четверти часа, то онъ и преподаватель увидятъ въ очень скорое время самые удовлетворительные успѣхи.

Въ частныхъ урокахъ, для которыхъ обыкновенно полагается по цѣлому часу занятія, можно каждый разъ по немногу заниматься и техникою; но въ учебныхъ заведеніяхъ, гдѣ въ наилучшемъ случаѣ на каждаго учащагося опредѣлено по 20 минутъ, а ужъ никакъ не болѣе получаса, возможно только справиться съ временемъ, когда станутъ одинъ разъ въ недѣлю упражняться техникою и этюдами, и другой разъ играть пьесы. Съ болѣе взрослыми учащимися достаточно даже одинъ или два раза только въ мѣсяцъ посвящать время на технику, полагаясь конечно на добросовѣстность учащихся и на собственное ихъ сознаніе своей пользы. При чемъ можно распредѣлить остальныя занятія такъ, что приходилось-бы играть одинъ разъ въ недѣлю этюды, а другой разъ пьесы.

При таковомъ распоряженіи надобно все-таки довольно строго требовать хорошаго исполненія техники, и съ особеннымъ вниманіемъ контролировать ее: показываемое вниманіе къ исполненію и къ успѣхамъ со стороны учителей, возбуждаетъ и болѣе старанія въ занятіяхъ со стороны учащихся.

II.

Этюды.

Этюды, цѣль которыхъ развивать все, что піанистъ долженъ знать для хорошаго исполненія пьесъ и которые по этому имѣютъ приготовительный характеръ въ обширнѣйшемъ смыслѣ слова, выказываютъ неоцѣненное вліяніе на всю игру въ настоящемъ и будущемъ.

Они имѣютъ однакоже таковое вліяніе только при **хорошемъ ихъ исполненіи,** но и при **надлежащемъ выборѣ,** который долженъ всегда быть **сообразенъ съ способностями и съ степенью развитости исполнителя.**

Каждый этюдъ имѣетъ особенную цѣль, предвидимую авторомъ; есть этюды, чтобы развивать особенно звучную игру: изящное исполненіе мелодіи; другіе же для развитія силы, ловкости въ манерѣ, или твердости, независимости отдѣльныхъ пальцевъ, наконецъ для бѣглости и т. д.

Каждая степень развитія имѣетъ свой родъ и свой ходъ этюдовъ, которые приготовляютъ и тѣмъ уравниваютъ путь. По этому они мало по малу помогаютъ учащемуся, при надлежащемъ хорошемъ исполненіи, достигать желательной цѣли, усовершенствовать себя на сколько способность и даровитость ему позволяютъ.

Слишкомъ трудные этюды ни къ чему не способствуютъ, потому что, вмѣсто преуспѣванія и укрѣпленія игры, они только препятствуютъ здравому, логичному и успѣшному развитію учащагося.

Во всякомъ случаѣ каждый этюдъ долженъ быть прежде всего исполненъ по всѣмъ правиламъ **симметрической формы,** и только, когда эта цѣль дѣйствительно достигнута, тогда уже играть его согласно съ намѣреніемъ автора для развитія какого либо особеннаго въ немъ выраженнаго техническаго или музыкальнаго требованія. Исполняемые въ этомъ смыслѣ этюды окажутъ дѣйствительную пользу развитію техники и вообще исполнительной игрѣ учащагося.

Необходимо и цѣлесообразно обращать строгое вниманіе на точное исполненіе этюдовъ во всѣхъ ихъ подробностяхъ, какіе бы ни были они.

Всѣ пассажи правой и лѣвой руки должны быть исполняемы твердо съ удареніемъ по 4 или по 3; а если темпъ скорый, тогда по 8 или по 6, т. е. съ удареніемъ на полутакты. Таковое исполненіе придастъ имъ игривый характеръ, и оживляетъ понятіе и интересъ играющаго. Тактный счетъ по четвертамъ или осьмушкамъ во время исполненія оказываетъ только услугу въ отношеніи установленія и поддерживанія тактоваго порядка (т. е. раздѣленія нотъ); но онъ не поведетъ къ окончательному пониманію цѣлаго. Это послѣднее требованіе достигается выразительностью ритма, который, словно красная нить, проходитъ съ математической ровностью и точностью одинаково повторяющимися акцентами чрезъ весь этюдъ.

Каждый тактъ имѣетъ свои **долгія** (—) и **короткія** (˘) подраздѣленія, которыя называются также **тезисами** (—) и **арзисами** (˘). Долгія подраздѣленія представляютъ акцентъ, который своими послѣдовательными и равномѣрными повтореніями именно производитъ въ музыкальныхъ образахъ ритмъ. Акцентъ (ритмъ) раздѣляется слѣдующимъ образомъ: въ тактѣ состоящемъ изъ четырехъ дѣленій 1̄, 2̆, 3̄, 4̆; изъ двухъ — 1̄, 2̆; изъ трехъ — 1̄, 2̆, 3̆; остальные такты составленные изъ вышеуказанныхъ, имѣютъ тѣ же дѣленія. Надо еще замѣтить, что если въ одномъ тактѣ встрѣчаются два или болѣе акцентовъ, то первый изъ нихъ всегда самый долгій. — Существуетъ совершенно ложное мнѣніе, что можно достигнуть и поддержать ритмъ усиленнымъ, чрезъ-чуръ громкимъ счетомъ, отбиваніемъ такта ногою, длинными дерижерскими палочками и другими средствами. Ритмъ самъ по себѣ имѣетъ слишкомъ нѣжное свойство, чтобы его можно было сохранить такимъ способомъ; напротивъ, вѣрное исполненіе пассажей, съ удареніемъ (акцентомъ) по 3 или 4, по 6 или 8 нотъ на каждую тактовую единицу; смѣлый, живой и выразительный аккомпанементъ, счетъ въ полголоса въ соединеніи съ короткимъ и яснымъ произнесеніемъ цифръ съ небольшою помощью со стороны преподавателя: ясное, но не слишкомъ громкое обозначеніе **долгихъ** (—) ритмическихъ подраздѣленій карандашемъ по пюпитру гораздо болѣе способствуютъ достиженію твердой и ритмически отчетливой игры,

потому что, такимъ образомъ пьесы или этюды проникнуты и управляемы ритмомъ. — При этомъ случаѣ нельзя не упомянуть, что лучше не позволять молодымъ учащимся мелко подраздѣлять тактовый счетъ, потому что иначе у нихъ и позже не можетъ образоваться вполнѣ яснаго понятія о тактѣ и ритмѣ. Гораздо лучше сразу дать имъ понять, какимъ образомъ они могутъ **двѣ** осьмыхъ играть на **одну** четверть и т. д., и пріучать ихъ къ вѣрному чутью и опредѣленному подраздѣленію, вмѣсто того, чтобъ они свыклись съ **разъ — и, два — и, три — и, четыре — и** и не могли впослѣдствіи научиться не только съ большимъ трудомъ равномѣрно считать и также играть, но еще съ большимъ трудомъ (а подчасъ и никогда) достигнуть твердости въ быстромъ темпѣ, когда приходится считать полутакты.

И такъ ритмическимъ только исполненіемъ получаютъ этюды тотъ характеръ и то значеніе, какіе сообразны съ намѣреніемъ автора.

Считаю не лишнимъ здѣсь уже указать на правильную одновременную игру осьмыхъ съ тріолами и вообще неравныхъ количествъ (пяти нотъ съ тремя и т. д.) съ другими. Тріоли съ осьмыми играютъ такимъ образомъ, что **первую** изъ трехъ тріолей играютъ **вмѣстѣ съ первою** изъ двухъ осьмыхъ; **вторую** осьмую **тотчасъ** вслѣдъ за **второю** тріолью (какъ половину ея достоинства), а **третья** изъ тріолей слѣдуетъ въ такомъ же темпѣ **одна**. По счету, такъ какъ двѣ осьмыхъ приходятся на три тріоли, выходитъ 1½

тріоли на одну осьмую, и это можно такъ представить какъ у **Шмитъ ор. 16** (изданіе **Вебера**) указано на стр. 20 подъ № 1.—Научиться можно этой игрѣ, считая очень точно слѣдующимъ образомъ (разумѣется, вначалѣ очень медленно и равномѣрно играя тріоли, по которымъ уже осьмыя должны сообразоваться) см. тамъ-же на стр. 20 подъ № 2 и № 3. Если одной рукой надо играть тріоли, а другою осьмую съ точкой и слѣдующую затѣмъ шестнадцатую, то эта послѣдняя должна всегда играться **послѣ третьей** изъ тріолей; если же на три тріоли въ одной рукѣ въ другой играется одну осьмую съ слѣдующими за ней двума шестнадцатыми, то, разумѣется, осьмая совпадаетъ съ **первою** изъ тріолей, и затѣмъ уже играются обѣ шестнадцатыя съ **третьей** изъ тріолей. Пять нотъ на три, восемь нотъ на шесть и т. д. нужно сначала научиться играть каждой рукой отдѣльно, равномѣрно и со строгимъ сохраненіемъ такта, и затѣмъ исполнять обѣими руками, каждою независимо отъ другой, особенно-же наблюдать за тѣмъ, чтобы обѣими руками начинать **одновременно.** Вообще надо постоянно такъ дѣлить, чтобы все число нотъ одной руки 13, 15, 19, 21, 27 и т. д.) дѣлилось на число соотвѣтствующихъ нотъ въ другой, а остающіяся, послѣ этого дѣленія, ноты играются съ послѣднею изъ соотвѣтствующихъ; напр. играя 16 нотъ на 3, дѣлить такъ: по 5 нотъ на первыя двѣ, а остальныя на третью; или 26 нотъ на 3: то 8 на каждую изъ двухъ первыхъ соотвѣтствующихъ и 10 на послѣднюю. Также случается часто, что въ одномъ тактѣ являются вмѣстѣ различные по достоинству роды нотъ, какъ тріоли, шестнадцатыя, тридцать вторыя и т. д., и эти послѣднія иногда по 9, 12 и т. д. Авторъ, ради орѳографіи и формы, группируетъ ихъ въ единицы такта, исполнитель-же долженъ ихъ всѣхъ играть равномѣрно и по правиламъ музыкальнаго вкуса. При частомъ упражненіи сглаживается постепенно неровность. При этомъ особо необходимо съ самаго начала внести порядокъ въ исполненіе такихъ пассажей. Если нужно соединять еще больше неравныхъ количествъ, тогда та рука, которая должна ихъ больше исполнить, сливаетъ по нѣсколько нотъ ради равномѣрности и благозвучія. Строгій ритмъ приноситея въ жертву красотѣ формы, что именно требуется и дается для этой цѣли.

Дуги, точки и паузы должны быть строго соблюдаемы исполнителемъ, потому что они собою представляютъ какъ бы **музыкальные знаки препинанія.** Точно также слѣдуетъ никогда не упускать изъ виду **полнаго выдерживанія** нотъ по ихъ достоинству, потому что на этомъ основана и разсчитана многозвучная красота (Polyphonie) обозначенныхъ мѣстъ. Нота, **надъ которой дуга начинается**, получаетъ твердое удареніе отъ кисти руки, а та, надъ **которой она кончается**, ударяется и снимается слегка, но звучно; всѣ остальныя же ноты **подъ дугой** должны быть исполняемы хорошо связанными. Ноты, **съ точками надъ ними**, играются нѣсколько отрывисто, но всегда звучно,

или кистью руки или, при совершенно спокойной рукѣ, сгибаемыми пальцами. Ноты, **надъ которыми находятся точки подъ дугою** (portamento), играются ни совершенно связно, ни совершенно отрывисто, но свободной кистью руки и немножко растянутыми пальцами, т. е. не должно тотчасъ оставлять клавиши, а напротивъ того, давъ имъ немного прозвучать, продолжать игру, словно, будто пальцы играютъ по тесту.

Каждый пассажъ, вновь начинающійся послѣ паузъ или дугъ, долженъ быть аттакованъ твердымъ удареніемъ отъ кисти руки.

Лѣвая рука должна играть всѣ пассажи столь же твердо и выразительно, какъ и правая рука, исполняя точно также всѣ требованія на счетъ дугъ, точекъ, паузъ и полнаго выдерживанія нотъ.

Аккомпанементъ имѣетъ двойную цѣль.

Во первыхъ: онъ долженъ выказывать ходъ тѣхъ гармоній, на которыхъ построены всѣ пассажи; а **во вторыхъ**: онъ долженъ служить правой рукѣ твердой опорою въ ритмическомъ исполненіи. Какъ скоро только лѣвая рука станетъ колебаться относительно этихъ двухъ условій, то исполненіе этюда манкируется неминуемо въ музыкальномъ и техническомъ отношеніяхъ. Въ случаѣ выдерживаемыхъ въ аккомпанементѣ полныхъ аккордовъ, эти послѣдніе, каждый въ свой чередъ, должны быть ударяемы твердо и звучно, съ размаха кисти руки и выдерживаемы до послѣдняго мига ихъ достоинства, такъ, чтобы оказывалась всегда непрерывная цѣпь твердыхъ, звучныхъ аккордовъ. Если придется играть сряду много аккордовъ, все равно какой-бы то ни было рукой, то не упускать изъ виду, чтобы они были **всѣ до послѣдняго** играны **полнозвучно** между собою; и чтобы для этой цѣли **всѣ пальцы**, безъ различія, ударяли-бы **съ одинаковой силой** и **точностью**, на что учащіеся обыкновенно не обращаютъ надлежащаго вниманія. Если аккорды очередуются съ паузами, тогда, хотя и требуется такое же твердое ихъ удареніе, но безъ выдержки ихъ, потому что каждое несоблюденіе точности въ исполненіи нарушаетъ послѣдовательность все оживляющаго ритма. Если аккомпанементъ состоитъ изъ разложенныхъ аккордовъ въ тріоляхъ или шестнадцатыхъ, тогда слѣдуетъ играть ихъ съ выдержкою каждой почти ноты, не поднимая пальцевъ высоко; иначе прервется единство аккорда въ аккомпанементѣ: звуки должны какъ можно болѣе сливаться между собою. Октавы или аккорды, гдѣ бы они не находились, должны быть непремѣнно взяты вмѣстѣ, какъ будто они составляютъ одинъ звукъ. *)

Аппликатуру (doigté) поставленную надъ нотами и пассажами слѣдуетъ строго соблюдать, потому что

*) Надъ пассажами въ октавахъ надо упражняться всегда съ самаго начала твердо и свободно, т. е. нельзя искать ихъ трусливо глазами, но напротивъ смѣло брать разныя ихъ разстоянія другъ отъ друга; если-же по первому опыту они не выйдутъ чисто, то это можно легко исправить внимательнымъ упражненіемъ.

авторъ именно-то хотѣлъ ею указать на вѣрность исполненія и пріучать руку къ требуемому порядку. Что-же касается впрочемъ аппликатуры (doigté) вообще, то въ слѣдующей статьѣ я намѣренъ подробнѣе поговорить о ней. Оттѣнки можно тоже исполнить, особенно форте и піано.

Всѣ такъ называемыя украшенія, какъ **трели, групетто** (grupetto) **апподжіатуры** (appoggiatura), **арпеджіаты** (arpeggiato) надобно исполнить очень отчетливо и особенно изящно, именно по той причинѣ, что они **украшенія**. Вообще надобно во всѣхъ случаяхъ играть ихъ такъ, какъ бы пѣлъ ихъ пѣвецъ хорошей школы.

Трели дѣлаются бо́льшею частью съ высшимъ тономъ (считая отъ основной ноты) и указанія, которыя стоятъ надъ трелями, относятся къ этому тону. Красота трелей, какъ украшенія, зависитъ отъ правильности ихъ исполненія и отъ равенства темпа отдѣльныхъ ихъ частей (паръ). Что касается вообще различныхъ родовъ трелей, то можно прочитать о нихъ въ любой хорошей школѣ фортепіанной игры или въ музыкальномъ катихизисѣ **Лобе.**—Они начинаются всегда акцентомъ на ихъ главной нотѣ и играются ровно по парамъ; т. е. двѣ пары на осьмую или на четверть, смотря по ловкости учащагося. И опять таки требуется тутъ акцентуація сообразно съ единицею тактнаго ритма, такъ чтобы ровное количество паръ, раздѣляемыхъ межъ собою посредствомъ симметрически повторяющагося акцента, всегда совпадало бы съ считаемою за единицу четвертью или осьмою. Окончательныя нотки (нахшлагъ) послѣ трели надобно исполнить по характеру этюда или пьесы: въ медленномъ вообще темпѣ они исполняются медленнѣе, чѣмъ въ этюдахъ или въ пьесахъ скораго темпа. *)

Групетто (grupetto) слѣдуетъ всегда исполнить кругло и ровно; оно играется четырьмя нотами вокругъ главной указанной ноты. Если же **сверху** знака групетто находится діезъ, бемоль или бекаръ, тогда эти знаки измѣненія относятся къ верхней нотѣ групетто: если же они находятся **подъ** его знакомъ, тогда они назначаются для нижней ноты групетто. Когда знакъ групетто своимъ крючкомъ съ лѣвой стороны обращенъ **къ верху**, тогда должно начать групетто съ верхней ноты; если-же, напротивъ этотъ крючокъ обращенъ **къ низу**, тогда начинать съ нижней ноты (считая все это отъ главной указанной ноты). Если знакъ групетто стоитъ надъ нотой съ точкой, тогда окончанія его совпадаетъ съ началомъ достоинства точки, и какъ послѣдняя его нота, такъ и та, которая слѣдуетъ послѣ точки, играются совершенно ровно. Если-же групетто находится надъ одной нотой, тогда слѣдуетъ эту главную ноту прежде всего звучно ударять, а потомъ уже ровно и округленно исполнить самое групетто, но безъ малѣйшаго нарушенія такта.

*) Тремоли должны играться какъ трели, т. е. равномѣрно, по двѣ или болѣе, смотря по ловкости, на одну единицу такта и съ удареніемъ на послѣднихъ.

Апподжіатура (appoggiatura) исполняется въ сонатахъ Моцарта, Гайдна и другихъ классическихъ сочиненіяхъ двоякимъ образомъ. Если апподжіатура имѣетъ поперечный штрихъ, тогда надобно играть ее коротко, какъ обыкновенно; но если она не имѣетъ этого поперечнаго штриха, тогда она получаетъ половину достоинетва слѣдующей за нею ноты. Напр. если подобнаго рода апподжіатура стоитъ предъ осьмою, тогда и апподжіатура и главная нота играются какъ шестнадцатыя.

Арпеджіато (arpeggiato) исполняется твердо, при скоромъ соединеніи маленькихъ, составляющихъ его нотъ съ принадлежащимъ къ нему аккордомъ. Но если дуга находится съ боку аккорда, тогда играются звуки, составляющіе его, хотя порознь, но одинъ за другимъ выдерживая *).

Что же касается темпъ этюдовъ, то лучше играть ихъ твердо, отчетливо и сильно, чѣмъ скоро, хотя-бы самъ авторъ и требовалъ скораго темпа; потому что всякій, желающій **хорошо** исполнить свою задачу, долженъ стараться играть **по своимъ силамъ**, что все-таки

*) Если же случается апподжіатура при арпеджіато аккорда, то надобно ихъ такъ играть, чтобы апподжіатура приходилась предъ верхней нотою аккорда и все арпеджіато было бы исполняемо на счетъ достоинства предъидущей единицы такта, и вслѣдствіе того верхняя нота аккорда совпадала бы съ настоящимъ счетомъ въ тактѣ Напр. если арпеджіато находится предъ аккордомъ ля, до, фа, а апподжіатурою написана нота соль, тогда надобно исполнить арпеджіато слѣдующимъ образомъ: ля, до, соль; а фа (верхняя нота аккорда) совпадаетъ съ настоящимъ счетомъ тактовой единицы.

поведетъ его всегда гораздо ближе къ цѣли, чѣмъ скорая игра, но безъ силы и безъ отчетливости.

Въ этюдахъ или пьесахъ мы встрѣчаемъ очень часто возлѣ обозначенія темпа (Allegro, Presto или Andante, Moderato) латинскія буквы **М. М.**, а рядомъ съ ними ноту и цифру. Это значитъ: **Метрономъ Мельцеля**; цифра же означаетъ тотъ нумеръ на маятникѣ его, на которой должно поставить подвижную на немъ задвижку. По колебаніямъ маятника можно потомъ видѣть, какъ скоро нужно считать обозначенную ноту, какъ тактовую единицу. Слѣдовательно Метрономъ есть **машина, указывающая** темпъ, въ который должны быть исполняемы этюды или пьесы. Если же въ этомъ темпѣ играть весь этюдъ или всю пьесу, то хотя таковое исполненіе и выйдетъ вѣрно относительно такта, но сама музыка, въ смыслѣ изящнаго произведенія, рѣшительно будетъ убита; и даже трудно найти человѣка, который могъ бы исполнить и слушать цѣлый этюдъ или цѣлую пьесу, исполненные по Метроному; т. е. которому чувства его позволяли-бы подражать машинѣ. Если человѣкъ самъ по себѣ уже не выказываетъ ни такта, ни ритма въ своей игрѣ, которая именно должна оживляться вѣрнымъ, естественнымъ удареніемъ (акцентомъ), тогда Метрономъ не только ему не поможетъ, но больше еще помѣшаетъ.

Послѣ этого общаго разъясненія о цѣли и манерѣ исполненія этюдовъ, обратимся теперь къ объясненію самаго выбора этюдовъ для приложенія ихъ къ обученію.

Мы имѣемъ въ нашей музыкальной литературѣ очень большой выборъ этюдовъ для разныхъ упражненій и цѣлей. Но главное искусство состоитъ въ томъ, чтобъ изъ этого громаднаго матеріала выбрать такой ходъ этюдовъ, который удовлетворялъ бы требованія относительно пользы и успѣховъ, и подготовленіемъ одного этюда другимъ исполнялъ-бы вполнѣ свое назначеніе. Тутъ должно еще обращать вниманіе даже на выборъ этюдовъ, находящихся въ одной тетради; ихъ почти никогда нельзя играть сряду по порядку нумеровъ, по той простой причинѣ, что авторы бо́льшей частію нумеруютъ ихъ по количеству и по мѣрѣ произведенія ихъ, и обыкновенно не могли напередъ думать о порядкѣ относительно трудностей. Если-жъ играть ихъ сряду, какъ они въ тетради, то нарушается наблюдаемая до сихъ поръ постепенность, а съ нею вмѣстѣ разрывается единство въ методѣ развитія.

Въ прилагаемомъ здѣсь планѣ я, вслѣдствіе многолѣтней опытности, указываю на удобный выборъ этюдовъ. Насколько полагалъ необходимымъ, я классифицировалъ ихъ по трудностямъ; но само собою разумѣется, эту классификацію ни какъ не считаю окончательною. Она можетъ быть болѣе или менѣе перемѣняема, смотря по способностямъ учащагося.

Этюды Брюннера ор. 23. Съ небольшими исключеніями можно ихъ играть сряду.

Этюды Дювернуа ор. 120. № 1. 2. 3. 4. 5. 6. 12. 9. 10. 11. 7. 8. 14. 15. 13. № 4-ый однакоже, лучше играть тогда, когда въ техникѣ аккорды-арпеджи уже хорошо исполняются.

Этюды Черни ор. 299. тетрадь I. № 1. 5. 8. 9. 2. 4. 6. 7. № 3-й какъ сказано про **№ 4-й** у Дювернуа. **№ 10-й** слишкомъ труденъ для этой степени. **№ 6-й** играть **несвязно** (non legato), т. е. при спокойной рукѣ отрывать только пальцы. **№ 7-й** тоже слишкомъ труденъ для лѣвой руки учениковъ этой степени, особенно съ манерой, требуемой въ предъидущемъ этюдѣ **№ 6-й.**

Этюды Бертини ор. 100. тетрадь I и II. № 8. 3. 4. 2. 1. 7. 9. 11. 14. 20. 12. 13. 15. 16. 18. 23. 24. 25.

Этюды Бертини ор. 175. № 2. 14. 8. 9. 6. 16. 17. 19. 24. 4. 7. 11. 21. 25. 3. 5. 20. 23. 15.

Этюды Бертини ор. 29. № 8. 7. 3. 12. 13. 17. 18. 2. 4. 15. 16. 20. 6. 5. 14. 20. 21. 22. 1. 10. 23. 24.

Этюды Бертини ор. 176. № 1. 8. 18. 19. 2. 4, 6. 20. 22. 9. 13. 14. 21. 17. 15. 11. 5.

Этюды Бертини ор. 32. № 25. 26. 27. 28. 30. 31. 32. 39. 38. 40. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 29. 34. 35. 37. 41. 48.

Этюды Черни ор. 299. тетрадь II и III. № 11. 12. 13. 14. 15. 17. 18. 19. 20. 16. 23. 24. 21. 27. 25. 28. 29. 30. 26.

Etudes journalières (ежедневные этюды) **Черни ор. 337. № 1-й и № 4-й** будутъ во всякомъ случаѣ первыми нумерами, а изъ остальныхъ выбрать по надобностямъ и способностямъ.

На счетъ ежедневныхъ этюдъ вообще и **Черни ор. 337** въ особенности, не могу не сказать еще нѣсколько объяснительныхъ словъ.

Ежедневные этюды, какъ уже гласитъ самое заглавіе, назначены для постояннаго упражненіи. Ими нельзя спѣшить, т. е. нельзя играть ихъ чѣмъ болѣе числомъ и чѣмъ скорѣе, тѣмъ лучше, а затѣмъ бросить; но напротивъ того, они должны въ теченіе нѣскольких лѣтъ служить спутниками техническаго труда.

Этюды Шмита ор. 16. (изданіе **Вебера**) глава XII могутъ также служить, въ своемъ родѣ, ежедневными упражненіями въ маломъ размѣрѣ. Когда учащійся прошелъ эту главу и хорошо подготовилъ уже всѣ находящіяся въ ней упражненія по всѣмъ требованіямъ, то онъ можетъ ежедневно играть по нѣсколько нумеровъ, каждый, соображаясь съ силами, по 5, 8 или 10 разъ; а затѣмъ, когда онъ по усмотрѣнію преподавателя уже довольно приготовленъ, можно приступить и къ ежедневнымъ этюдамъ **Черни ор. 337.**

Само-собою разумѣется, что этихъ послѣднихъ этюдовъ нельзя играть сразу такъ, какъ **Черни** предписалъ, ни относительно темпа, ни количества повтореній. Сперва надобно предусмотрительно пріучать учащагося ко всѣмъ требованіямъ исполненія относительно силы, твердости и отчетливости, а затѣмъ уже мало-по-малу прибавлять скорости въ темпѣ и повторять ихъ болѣе разовъ. Опытностью дознано, что, когда мускулы руки чрезъ-чуръ устаютъ, то руки слабѣютъ и наконецъ потеряютъ ту даже силу, какою онѣ прежде владѣли. Слѣдовательно, учащійся долженъ взять на себя не болѣе труда, какъ сколько

онъ можетъ удобно и безъ лишняго усилія переносить. Этимъ только способомъ онъ укрѣпитъ мускулы рукъ постепенно и тогда онъ этими чрезвычайно полезными этюдами достигнетъ желаемой цѣли.

На преподавателѣ лежитъ важная обязанность строго и энергично, ради хорошихъ успѣховъ, наблюдать за исполненіемъ одного изъ самыхъ главныхъ правилъ, а именно, чтобъ онъ никогда не приступалъ къ новой задачѣ изъ техники или изъ этюдовъ, прежде, чѣмъ предъидущая задача или этюдъ не были по силамъ и способностямъ учащагося хорошо исполнены. Если будетъ допущено исполненіе одной, другой, третей задачи, все равно гамма-ли, арпеджіи или этюдъ, не вполнѣ, по возможности, правильное во всѣхъ отношеніяхъ, тогда учащійся путается въ своемъ понятіи объ исполненіи техники или этюда, и никогда уже не будетъ въ состояніи исполнить что-нибудь удовлетворительно: онъ избалуется, потерявъ изъ виду модель, по которой онъ долженъ работать и привыкнетъ исполнять кое-какъ только технику или этюды, а это вредитъ его умственному музыкальному развитію и будущему обсужденію, какъ своихъ собственныхъ, такъ и чужихъ исполненій.

Учащійся, который такимъ образомъ будетъ путеводимъ предусмотрительно и энергично въ техникѣ и въ этюдахъ, увидитъ всегда предъ собой ясный, гладкій и мало по-малу раскрывающійся путь. Онъ охотно станетъ заниматься, приготовляя всегда добросовѣстнымъ образомъ заданные этюды и пьесы,

соотвѣтствующія этюдамъ, и труды его наконецъ увѣнчатся успѣхомъ; а преподаватель, наблюдая внимательно за ходомъ ученія и развитія учащагося, съ легкостью можетъ держать его въ надлежащей колеѣ и приводить его на удовлетвореніе и радость самому себѣ къ достиженію предназначенной цѣли.

III.

Пьесы (Сонаты).

Пьеса, какая бы она ни была, представляетъ собою музыкальную картину или поэтическую рѣчь въ звукахъ. Въ ней являются точно такіе-же отдѣленія, части, періоды, фразы, слова и слоги какъ и въ рѣчи или въ какомъ нибудь разсказѣ. Въ ней также есть декламація своего рода; она языкъ звуковъ, выраженія котораго видятся, слышатся и чувствуются человѣкомъ, одареннымъ музыкальнымъ инстинктомъ, будто-бы предъ нимъ было все напечатано буквами въ книгѣ.

Преимущественно помогаетъ таковому пониманію музыкальной декламаціи или музыкальнаго разсказа теоретическое знаніе и природный даръ вникать въ поэзію музыки, какъ изящнаго искусства, и изученіе духа самаго автора: **духъ автора и духъ исполнителя всегда должны согласоваться между собою** (les esprits doivent se toucher).

Но проникновеніе и углубленіе въ смыслъ сочиненій, долголѣтнее внимательное занятіе, развитіе музыкальнаго чувства, фантазія, и любовь къ искусству много способствуютъ пріобрѣтенію полной способности понимать сочиненія однимъ уже чтеніемъ глазами и слышать ихъ въ своей фантазіи, какъ бы въ готовомъ исполненіи.

Разумѣется, что только безгрѣшно и изящно исполненная пьеса даетъ намъ возможность разузнавать представленную въ ней картину или декламацію: картина, которая не ясной краскою нарисована на неопрятной бумагѣ, не можетъ быть понятною для зрителя.

Для хорошаго, безукоризненнаго и изящнаго во всѣхъ отношеніяхъ исполненія каждой, даже малѣйшей, пьесы требуется:

1. **Точное исполненіе симметрической формы пьесы** (отчетливое вырабатываніе ея: travail à jour).

2. **Способность исполнять всѣ техническія трудности съ легкостью и ловкостью** (свободная манера въ игрѣ).

3. **Соблюденіе всѣхъ оттѣнковъ, предписанныхъ автором, а равно и тѣхъ, которые предписываются хорошимъ музыкальнымъ вкусомъ,** и

4. **Точное пониманіе и передаваніе характера пьесы.**

Главная задача исполнителя пьесы состоитъ въ томъ, чтобы онъ самъ ее понималъ и тѣмъ поставилъ бы себя въ уровень съ авторомъ; впечатлѣніе, какое пьеса производитъ на исполнителя, передается также и слушателямъ. Эта окончательная цѣль приготовляется въ первой уже работѣ надъ ней. Не взирая ни на что иное, учащійся долженъ прежде всего вы-

рабатывать пьесу для постиженія симметрической ея формы, па подобіе скульптора, который изъ куска мрамора хочетъ выдѣлывать статую или группу. И этотъ также твердыми, вѣрными ударами даетъ массѣ уже съ самаго начала общую, опредѣленную форму, но еще безъ всякихъ оттѣнковъ и изящныхъ линій, работу надъ которыми онъ бережетъ для окончанія своего произведенія.

Стараніе учащагося, слѣдовательно, должно быть направлено къ тому, что съумѣть сънграть всю пьесу медленно, но звучно, чисто и твердо въ темпѣ, и передавать ее твердо и выразительно.

Это относится и къ тому, что **мотивы** и **темы**, въ какомъ бы положеніи или формѣ они не являлись, **подражанія** (imitations) и вообще **тематическая работа** композиціи разработывается согласно намѣренію автора, **ясно, отчетливо** и **характеристично**. Встрѣчаются напр. пассажи, при повтореніи которыхъ начальные тоны какъ бы образуютъ самостоятельную мелодію, или отвѣтъ на вопросъ, безъ особеннаго обозначенія этого обстоятельства. Встрѣчаются мѣста, въ которыхъ аккомпанементъ также точно незамѣтно, но отчетливо поддерживаетъ отдѣльными звуками главный мотивъ. Бываютъ наконецъ мѣста, которыя похожи на аккомпанементъ, но въ сущности суть раздѣленные аккорды, которыхъ первые тоны представляютъ основную мелодію, въ противоположность какому-нибудь другому мелодическому или гармоническому образу. И много встрѣчается такихъ незамѣтныхъ, но для

понятія важныхъ сцѣпленій, легко однакоже различимыхъ при вниманіи. Мѣста, разработанныя контрапунктомъ, должны быть внимательно воспроизведены и аккуратно, сообразно съ ихъ назначеніемъ, играны, хотя бы они вслѣдствіе этого въ техническомъ отношеніи и оказались гораздо труднѣе. Вообще, если хотятъ добиться вполнѣ хорошаго исполненія, то надо обращать особенное вниманіе на **внутреннее строеніе** композиціи, которое слѣдуетъ разработывать рельефно, музыкально-характеристично въ мельчайшихъ подробностяхъ и съ совершенствомъ въ техническомъ отношеніи. Въ противномъ случаѣ теряется большая часть прелестей композиціи, которыя во всѣхъ отношеніяхъ необходимы для **истиннаго** пониманія: духъ композиціи сглаживается и остается только мертвое упражненіе. Всѣ пассажи должны быть исполнпемы, какъ бисеръ *), ровно, отчетливо и съ требующимися удареніями; должно соблюдать дуги, точки и паузы, и выдерживать по достоинству ноты; аппликатуру брать какъ предписалъ ее авторъ, а гдѣ ее нѣтъ обозначенной,

*) Т. е. если пальцы не играютъ ровно и отчетливо **все до послѣдней ноты** (посредствомъ самостоятельнаго размаха каждаго пальца, особенно третій, четвертый и пятый пальцы), тогда образуются съ послѣдними звуками пассажа, такъ сказать „узелъ“, потому что послѣдніе пальцы ударяютъ почти вмѣстѣ, и выходитъ такъ, что будто-бы на рукѣ надѣты рукавицы. Главными виновниками оказываются въ этомъ случаѣ 4-й и 5-й пальцы, которые, ударяя, не должны вытягиваться, но напротивъ, круглообразно размахивать, и тѣмъ поддерживать правильное положеніе руки.

тамъ самому написать себѣ удобную аппликатуру, которую преподаватель затѣмъ поправитъ въ случаѣ неправильности ее; однимъ словомъ должно выработывать все такимъ образомъ, чтобы учащемуся ни предъ чѣмъ не приходилось колебаться, а **исполнять все съ увѣренностію** *).

Работая такимъ образомъ, учащійся скоро замѣтитъ пассажи, гармоническіе переходы и т. д., которые могли-бы затруднять его, когда затѣмъ онъ станетъ играть пьесу въ скоромъ темпѣ. Эти мѣста онъ долженъ тотчасъ-же отмѣчать и отдѣльно въ нихъ упражняться медленно и твердо, чтобы потомъ въ исполненіи ихъ онъ не струсилъ и они не помѣшали бъ ему своею негладкостью. Если представятся особенныя трудности, тогда совѣтую упражняться каждой рукой отдѣльно и въ особенносли лѣвою рукою, такъ какъ преимущественно виновницею неудачъ оказывается почти всегда лѣвая рука Бываетъ очень часто, что обѣимъ рукамъ приходиться бороться съ довольно трудными техническими задачами; а такъ какъ нельзя глазами сразу глядѣть на лѣво и на право, то и надобно, въ такихъ случаяхъ, выучивать наизусть трудности той или другой руки.

Такимъ образомъ выдается твердыми штрихами первоначальный рисунокъ сочиненія, а съ терпѣні-

*) Само собою разумѣется, что учащійся, начиная новую пьесу, долженъ всегда знать ладъ, въ которомъ она написана, количества и названія знаковъ измѣненія, и сколько именно придется считать.

емъ и вниманіемъ учащійся придетъ довольно скоро къ той точкѣ, начиная съ которой трудности пассажей незамѣтно исчезаютъ и онъ станетъ играть ихъ съ надлежащей легкостью и пріятной ловкостью, безъ всякой „труженической" манеры, безъ робости и не въ потѣ лица своего.

Не могу здѣсь не указать на довольно важное препятствіе хорошему исполненію, буде ни преподаватель, ни учащійся во время не обратятъ должное вниманіе на него. А именно: это препятствіе хорошему исполненію состоитъ въ отсутствіи строгаго соблюденія той **аппликатуры** (doigté), какая иногда предписывается самимъ авторомъ, или въ неумѣніи пріискать самому правильной аппликатуры. Правильная-же аппликатура служитъ самой важной помощью для хорошаго, удачнаго исполненія разныхъ пассажей и для другихъ техническихъ трудностей.

Подробныхъ, спеціальныхъ правилъ для аппликатуры не можетъ существовать потому уже, что пассажи мѣняются такъ часто, и ихъ такое огромное число, что въ тысячи пьесахъ, быть можетъ, не найдется и десяти, которые сколько нибудь были-бы похожи одинъ на другаго. Но въ общихъ чертахъ, конечно, можно все-таки установить правила, основанныя на хорошемъ вкусѣ и на практической опытности, изъ которыхъ вытекаетъ наконецъ умѣніе находить надлежащую аппликатуру, помогающую легкому и плавному исполненію пассажей и разныхъ техническихъ трудностей.

Главнѣйшія изъ этихъ общихъ правилъ состоятъ въ слѣдующемъ:

1. Не нарушать порядка пяти пальцевъ. Исключеніемъ могутъ быть только случаи, когда первый палецъ падалъ-бы на черную клавишу.

2. Если пассажи стремятся вверхъ въ правой рукѣ или внизъ въ лѣвой, тогда надобно, по возможности избѣгать частаго употребленія 4-го и 5-го пальцевъ.

3. Если пассажи повторяются, тогда не слѣдуетъ измѣнять прежнюю аппликатуру.

4. Если въ пассажѣ находится отрывокъ изъ какой-нибудь гаммы и арпеджіо, тогда лучше не измѣнять обыкновенной аппликатуры той гаммы или арпеджіо.

5. Однимъ и тѣмъ-же пальцемъ нельзя брать разныхъ клавишей; исключенія бываютъ очень рѣдки и развѣ если это будетъ особенно предписано самимъ авторомъ.

6. Если одна и та-же нота повторяется, тогда надобно непремѣнно брать ее разными пальцами.

7. Если не сразу и трудно разобрать пассажи относительно надлежащей аппликатуры, тогда должно положить вмѣстѣ пальцы на группу нотъ, составляющихъ рѣченный пассажъ, и рука инстинктивно возметъ ихъ какими пальцами ей удобнѣе будетъ исполненіе.

8. Не всегда удобно избѣгается начало пассажа на черной клавишѣ первымъ пальцемъ; бываютъ случаи, когда пассажъ выходитъ гораздо плавнѣе и даже спокойнѣе, если начать ихъ именно первымъ, а не другимъ пальцемъ.

9. Передъ верхней клавишей нужно въ пассажахъ большею частью ставить первый палецъ и послѣ нея также обыкновенно практичнѣе ставить его, особенно если слѣдующая клавиша отдалена отъ нея на три или четыре клавиши вверхъ.

10. Если въ пассажѣ встрѣчается разстояніе больше кварты вверхъ, или если пассажъ кончается такимъ разстояніемъ, то во всякомъ случаѣ надо класть первый палецъ на послѣднюю клавишу предъ оными.

11. Въ арпеджіяхъ или въ пассажахъ похожихъ на арпеджіи надобно брать первымъ пальцемъ тѣ клавиши (если онѣ бѣлыя) въ пассажѣ, на которыхъ кончаются естественныя группы, составляющія пассажъ.

12. Если пассажи кончаются на черной клавишѣ, не принадлежащей собственно къ пассажу, то можно брать ее четвертымъ пальцемъ.

13. Во всякомъ случаѣ слѣдуетъ такъ постановить аппликатуру, чтобы пассажи кончались: вверхъ, не подставкой перваго пальца, и внизъ, не 3-мъ или 4 пальцами.

14. Слѣдуетъ также соблюдать правильную аппликатуру въ томъ случаѣ, когда въ аккомпанементъ приходится играть какую либо бассовую ноту 5-мъ

*) Конечно въ обоихъ этихъ случаяхъ употребляется обратный порядокъ пальцевъ, если пассажъ исполняется **лѣвой рукой** или разстояніе клавишей **находится внизъ.**

пальцемъ лѣвой руки и принадлежащей къ ней аккордъ отдѣльно; а именно: не допускается никогда, чтобы 5-й палецъ лѣвой руки участвовалъ въ самомъ аккордѣ. Этотъ 5-й палецъ лѣвой руки назначается всегда для низшихъ басовыхъ нотъ; иначе онъ помѣшаетъ вѣрности и ловкости игры тѣмъ, что не дастъ рукѣ остановиться въ прямомъ и спокойномъ направленіи. Единственное исключеніе тутъ является, когда аккордъ состоитъ изъ четырехъ только нотъ.

15. Рядъ двойныхъ нотъ, терціями, соединенныхъ подъ дугою, довольно трудно связывается, въ особенности когда терціи эти приходятся одновременно на верхнихъ и на нижнихъ клавишахъ. Напр: рèдіезъ — фа-діезъ и ми—соль, или фа-діезъ — ля и соль—сибèмоль. Тогда первая терція играется правой рукой 2-мъ и 3-мъ, а вторая 1-мъ и 4-мъ пальцами; съ лѣвой же разумѣется на оборотъ. Если-же требуется связать межъ собою аккорды, тогда по крайней мѣрѣ одна клавиша должна быть связана въ обоихъ аккордахъ.

16. Тоже надобно избѣгать излишняго употребленія перваго пальца въ ровныхъ (плавныхъ) пассажахъ или въ такъ называемыхъ руладахъ (roulades). Чѣмъ рѣже рука перемѣняетъ свою позицію, тѣмъ спокойнѣе и плавнѣе будетъ исполненіе рулады или вообще пассажа. **Позиціею руки**, въ этомъ смыслѣ, называется то положеніе ея, въ которомъ она беретъ клавиши безъ новой подставки перваго пальца.

17. Вообще надобно соблюдать, чтобы рука, съ какой-бы аппликатурою она ни играла, всегда сохраняла-бы спокойное и округленное положеніе граціознаго вида. Какъ только она начинаетъ ковылять и вертѣться, такъ что игра становится не ровною и не плавною, тогда виною тому неправильная аппликатура.

Авторъ сочиненія не всегда отмѣчаетъ всю аппликатуру сполна надъ нотами, но расчитываетъ на то, что каждый самъ выберетъ ту аппликатуру, какая ему удобнѣе. Когда-же приходится для собственнаго облегченія отмѣчать свою, самимъ приспособленную аппликатуру, то это дѣлается слѣдующимъ образомъ: отмѣчаются пальцы только тамъ, гдѣ перемѣняется позиція руки, т. е. гдѣ слѣдуетъ снова взять ноту 1-мъ пальцемъ; но никакъ не слѣдуетъ выписать всѣ пальцы сряду, развѣ только въ случаѣ могущаго быть недоразумѣнія.

Когда пьеса такимъ образомъ разучена начисто въ отношеніи симметрической формы; когда мелодіи или темы выходятъ хорошо, изящно пѣвучими т. е. исполненными какъ бы спѣтыми по правиламъ пѣвческаго искусства, а аккомпанементъ является плавнымъ и звучнымъ, хотя въ нюансахъ менѣе выступающимъ противъ мелодій; и когда все идетъ твердо, вѣрно, ловко и легко, однимъ словомъ: гладко и плавно, тогда уже придется взятся за окончательную, утонченную обработку; т. е. за полировку и округленіе исполненія. Это достигается чрезъ внимател-

ное соблюденіе **оттѣнковъ**, какъ предписанныхъ самимъ авторомъ пьесы, такъ и тѣхъ, которые требуются настоящимъ музыкальнымъ вкусомъ.

Оттѣнки бываютъ двухъ родовъ.

Во первыхъ, оттѣнки **звуковые** (nuances tonales), напр: mf. f. ff. p. pp. crescendo, decrescendo и т. д.; и во вторыхъ, оттѣнки **ритмическіе** (nuances rhythmiques) напр.: ritardando, ritenuto, stringendo, accelerando, rubato и т. д.

Чтобы достигнуть вообще единства въ пьесѣ, а чрезъ это изящнаго рисунка, надобно съ самаго начала этой работы представить себѣ цвѣтъ форте (f) по силамъ исполнителя, чтобы въ послѣдствіи онъ не былъ непріятнымъ и чрезъ чуръ крикливымъ въ сравненіи съ піано (p). такъ что, пожалуй, къ концу лопнутъ даже струны. Тоже самое надо соблюдать, какъ уже выше сказано, относительно аккомпанемента мелодіи и темы. Сравнивая игру ихъ съ цвѣтами, положимъ примѣрно, что мелодія или тема должны быть краснаго, а аккомпанементъ темносиняго цвѣта. Это тогда составитъ какъ фонъ картины, на которомъ рисунокъ всегда долженъ выдаваться наглядно и изящно. Само собою разумѣется, что аккомпанементъ долженъ исполняться спокойно, плавно, гладко и звучно; пальцевъ высоко не поднимать, а держать ихъ всегда уже готовыми надъ своими клавишами, такъ чтобы являющійся въ аккомпанементѣ аккордъ не былъ прерываемъ. Кромѣ того надобно обращать вниманіе и на то, что каждый вверхъ стре-

мящійся пассажъ слѣдуетъ играть crescendo, и каждый внизъ идущій decrescendo. Бываютъ исключенія, но онѣ тогда нарочно предписаны авторомъ. Также нельзя упустить изъ виду, что обѣ руки должны соотвѣтственно и совмѣстно исполнять всѣ оттѣнки: одной только рукою невозможно вполнѣ передавать надлежащіе, требуемые нюансы.

Что-же касается до оттѣнковъ ритмическихъ, то приходится исполнять ихъ всегда сообразно съ характеромъ пьесы; то есть, если вообще пьеса играется въ скоромъ темпѣ, тогда всѣ ritardando и прочіе задерживающіе оттѣнки играются сравнительно скорѣе, чѣмъ въ пьесахъ медленнаго темпа. Тоже самое относится и къ оттѣнкамъ stringendo и къ прочимъ ускоряющимъ ходъ оттѣнкамъ. Во всякомъ случаѣ нужно слѣдовать тому общему правилу, что съ ritardando и пр. не впадать въ ложную сентиментальность, а съ stringendo и пр. не въ суетливую гоньбу: первые надобно исполнять согласно съ здравымъ смысломъ и съ хорошимъ музыкальнымъ вкусомъ, а вторые все—таки играть спокойно и хладнокровно.

Къ числу другихъ украшеній являются еще такъ называемые „**кадансы**.“

Это также пассажи, но такіе, которые послѣ знака ферматы обыкновенно пишутся мелкими нотами. На ферматѣ фраза достигла своего высшаго выраженія; сочинитель все высказалъ, а затѣмъ украшаетъ изображенную имъ картину еще послѣдними художественными штрихами.

Кадансъ долженъ быть исполняемъ такъ, какъ бы хорошій пѣвецъ спѣлъ его съ чувствомъ. Сочинитель, конечно, такъ и предполагалъ, чтобы смотрѣли на кандансъ съ этой именно точки зрѣнія, т. е. какъ на изящное украшеніе; и тогда только и выполняются въ точности музыкальныя его мысли и мечты.

Въ кадансѣ встрѣчается также фраза, декламація: это послѣднія слова всей музыкальной рѣчи.

Вслѣдствіе этого не всегда можно играть ихъ на столько скорѣе, на сколько мельче они напечатаны противъ остальныхъ нотъ пьесы. И во всякомъ случаѣ предпочтительно сыграть ихъ медленнѣе, но выразительно и съ чувствомъ, т. е. по намѣренію автора, нежели скоро, но безъ чувства и выраженія, неотчетливо и неясно, словно въ видѣ финальной ерунды съ претензіями только на блескъ и пикантность.

Что же касается самаго темпа для пьесъ, какъ онъ предназначается авторомъ, то каждый учащійся и исполнитель долженъ прежде всего обсуживать на сколько онъ обладаетъ силою и подготовкою для хорошаго ея исполненія; затѣмъ, соразмѣрно тому уже опредѣлить себѣ темпъ, въ какомъ ему возможно будетъ исполнить пьесу до самаго конца по всѣмъ требованіямъ автора и по всѣмъ правиламъ хорошаго музыкальнаго вкуса.

Какую-же пользу приноситъ бѣшенная, молніеобразная быстрота пальцевъ, когда въ игрѣ недостаетъ ни интеллектуальной ни душевной зрѣлости? Шарманокъ на свѣтѣ болѣе чѣмъ нужно, а превращеніе человѣка въ таковой механическій приборъ, не есть-ли оно профанація міротворенія и искусства?

Нельзя также не обращать вниманіе и на **употребленіе педали**.

Педаль имѣется у рояли для той цѣли, чтобы піанистъ могъ придавать своей игрѣ, какъ болѣе мягкости и звучности, такъ и болѣе силы и эффекта. Но съ педалью нужно обходиться очень осторожно.

Каждый учащійся долженъ умѣть играть звучно, мягко, твердо и сильно, плавно и гладко само по себѣ и **безъ педали**, потому что педаль вовсе не придаетъ болѣе звучности, плавности, мягкости и силы тому, кто самъ по себѣ играетъ беззвучно, неровно и жестко; напротивъ того, въ такомъ случаѣ педаль выказываетъ только еще болѣе всѣ недостатки игры, пустоту и бездушность ея.

Въ наибольшихъ случаяхъ, однакоже, педаль употребляется дѣйствительно только для того, чтобы умноженіемъ гула какъ-бы стушевать нечистость и неровность игры. Настоящимъ-же результатомъ таковой игры является одна лишь „музыкальная каша“.

Педалью можно пользоваться единственно тогда, когда игра уже достигла довольно совершенной степени, и когда учащійся уже довольно выработалъ свою игру во всѣхъ отношеніяхъ, какъ въ техникѣ, такъ и во взглядѣ на искусство. Употреблять педаль надобно по указанію автора; если же этотъ

послѣднiй, не предписавъ ничего, предполагалъ благоразумное употребленiе педали, тогда надобно брать ее такъ, чтобы **никогда** аккорды и пассажи (особенно хроматическiе) не сливались, а выходили-бы отчетливыми и удобопонятными безъ излишняго шума, грома и гула.

Кромѣ точнаго исполненiя всѣхъ выше описанныхъ требованiй, зависитъ окончательно удачное исполненiе еще отъ полнаго пониманiя и осмысленнаго анализа пьесы, касательно характера ея.

Есть много разнородныхъ формъ пьесъ, изъ которыхъ однѣ болѣе или менѣе печальнаго или серiознаго, а другiя веселаго или игриваго содержанiя. Таковыя формы: Nocturne, Ballade, Paraphrase, Rhapsodie, Fantaisie, Chanson sans paroles, Barcarole, Rondo и т. д.

Пiанистъ долженъ вникать въ ихъ содержанiе и предложить самому себѣ вопросъ: Что́ именно сочинитель хотѣлъ сказать или рисовать этой пьесою? Что́ именно сочинитель хотѣлъ изображать этой музыкальной картиною? И если душа и фантазiя его, нагрѣвшiяся и оживляющiяся при исполненiи, сочувствуютъ одушевленнымъ звукамъ; если нота для него не черная простая точка, а живой призракъ; если такты и части для него не штрихи, сдѣланные литографомъ, а дѣйствительныя фразы, исполненныя декламацiи т. е. рѣчь музыкальная, какой-то неземной, небесный языкъ,—тогда онъ вполнѣ передастъ свою задачу; онъ сдѣлался вѣрнымъ переводчикомъ и толковникомъ

сочинителя, котораго онъ понялъ, потому что душа автора и собственная его душа слились въ единое цѣлое.

Вообще сказать, человѣкъ безъ сердца, безъ теплыхъ чувствъ, сколько-бы ни было въ немъ техническаго таланта, не можетъ и не долженъ претендовать на **музыкальное творчество,** оттого что онъ, по неспособности къ воспрiятiю душевныхъ впечатлѣнiй, неспособенъ также и къ воспроизведенiю таковыхъ. Небесное искусство должно дѣйствительно морально возвышать человѣка, а потому оно и требуетъ того морально-чистаго настроенiя души и сердца, посредствомъ котораго одного лишь и возможно передавать истинно художественныя творенiя въ настоящемъ ихъ величiи и въ настоящей ихъ красотѣ, какъ истый даръ небесъ.

Недостаточно, однако, имѣть только природный талантъ; даже самый неоспоримый талантъ требуетъ усовершенствованiя, чтобъ изъ него не вышло чего-нибудь безпорядочнаго (эксцентричнаго). Для того-же, чтобы сдѣлать душу чуткою къ исполненiю идеально изящнаго въ музыкѣ и къ перенесенiю его къ собственному воспроизведенiю, начинающему художнику, живущему для своего искуства, не только необходимо добросовѣстно слѣдовать совѣтамъ и примѣру своего преподавателя со зрѣлымъ обсужденiемъ ихъ цѣли, но также должно обращать вниманiе, какъ на особенно развивающiй элементъ, на **оперу** (съ хорошимъ выборомъ и исполненiемъ), **концертъ и квартетъ** (камеръ-

музыку). **Опера** даетъ ему великій ensemble правильной, искуссной и характерической разработки оркестральныхъ оттѣнковъ, въ соединеніи съ пѣніемъ, лежащимъ въ основаніи всякой и всей музыки. **Концертъ** даетъ нѣжные детали особеннаго управленія и пониманія выступающихъ въ немъ solo инструментовъ. Наконецъ, **каммеръ-музыка** (Квинтетъ, Квартетъ, Тріо) даетъ возможность его духовному уху ясно представить себѣ искусное строеніе музыкальныхъ формъ и комбинацій, въ самомъ нѣжномъ и вмѣстѣ съ тѣмъ прозрачномъ образѣ, относительно внутренняго смысла и выразительности. Все это въ высшей степени важно для исполненія имъ пьесъ, съ усвоенной уже правильной фортепіанной игрой. Чтобы извлечь изъ оперы для своего музыкальнаго развитія полную, дѣйствительную пользу, слѣдуетъ, понятно, совершенно забыть о драматическомъ дѣйствіи и принимающихъ въ немъ участіе и только слушать музыку и пѣніе (какъ и что поется).

Не могу упустить здѣсь случай, чтобы не рекомендовать предподавателямъ игру въ 4 руки съ учащимися. Если только не представится какихъ либо препятствій со стороны или самаго учащагося или родителей его, такъ какъ послѣдніе не всегда понимаютъ пользу таковыхъ занятій, тогда соображаясь съ способностями учащагося, слѣдуетъ играть съ нимъ пьесы въ 4 руки, какъ серьезнаго, такъ и игриваго содержанія; напр. легкія сонаты, маленькія пьесы **Вебера** ор. 3. и ор. 10., **Діабелли**. ор. 189. Prüfungsstücke;

Кулау сонаты ор. 44 и ор. 66. „Thêmes avec variations“ **Брюннера, Бургмюллера, Гюнтена, Герца.** Легкія увертюры и симфоніи **Гайдна, Моцарта** и пр. и пр. Это весьма развиваетъ учащагося въ отношеніи ритмической и твердой игры, и хорошаго исполненія вообще, потому что онъ возметъ примѣръ съ преподавателя, который, конечно, долженъ ему внимательно аккомпанировать и самъ твердо исполнять всѣ музыкальныя правила, вникая въ характеръ пьесы. Разумѣется, что учащійся обязанъ играть поочередно и ту и другую партію, сначала 1-ю, а затѣмъ и 2-ю; это возбудитъ въ немъ болѣе охоты и привлечетъ его къ хорошему исполненію пьесы.

Если преподаватель самъ можетъ на себя вполнѣ положиться въ игрѣ и если еще къ этому имѣются необходимыя приспособленія, которыя не всегда находятся въ его распоряженіи, то игра на двухъ фортепіанахъ (въ двѣ руки на каждомъ) съ ученицами также очень полезно. Особенно въ учебныхъ заведеніяхъ и частныхъ пансіонахъ, гдѣ не представляется никакого затрудненія относительно фортепіанъ, очень полезно, чтобы старшій, уже хорошо подготовленный классъ ученицъ упражнялся въ такой совмѣстной игрѣ. Понятно, если хотятъ **дѣйствительно** чего нибудь достичь, то слѣдуетъ, чтобъ преподаватель изучалъ пьесу сперва съ каждой ученицей отдѣльно, самъ аккомпанируя ей, а затѣмъ, подготовивъ такимъ образомъ, давалъ бы имъ играть вмѣстѣ. Этотъ способъ имѣетъ то бросающееся въ глаза преимущество, что для изу-

ченія требуется значительно меньше времени, и исполненіе само по себѣ изящнѣе, округленнѣе, удастся во всѣхъ отношеніяхъ, потому что при этомъ избѣгается отнимающее много времени совмѣстное упражненіе, при частыхъ ошибкахъ съ обѣихъ сторонъ, чего невозможно избѣгнуть въ игрѣ двухъ неопытныхъ, нетвердо знающихъ ученицъ. Это самое относится къ пьесамъ на двухъ фортепіанахъ (въ четыре руки на каждомъ). Если преподаватель не научитъ каждую ученицу, когда она хорошо разработала свою партію, исполнять ее съ его **аккомпаниментомъ**, между тѣмъ какъ другая слушаетъ и такимъ образомъ одновременно получаетъ урокъ игры и исполненія, то нечего и ожидать хорошаго, округленнаго, осмысленнаго исполненія пьесы, не говоря уже о томъ, что если ученицы постоянно всѣ четыре или по двѣ вмѣстѣ упражняются, то не только пьеса теряетъ свою прелесть и свѣжесть, но и кромѣ того тратится слишкомъ много времени и тормозятся существенные успѣхи въ игрѣ solo, безо всякой пользы отъ совмѣстной игры. Совмѣстная игра на двухъ фортепіанахъ (въ 4 руки на каждомъ) можетъ только тогда съ пользою имѣть мѣсто, когда ученицы обладаютъ одинаковыми знаніями, и только **послѣ** такого добросовѣстнаго предварительнаго изученія всѣ четыре допускаются къ совмѣстной игрѣ. Въ противномъ случаѣ такая игра есть напрасная трата времени, недостойное бренчаніе и безцѣльная комедія. Что касается игры съ другими инструментами (скрипка, віолончель), то надо замѣ-

тить, что установилось совершенно ложное и ни на чемъ не основанное мнѣніе, что это очень легко: стоитъ только считать, и дѣло пойдетъ на ладъ. Не говоря уже о томъ, что пьесы, какъ **Дуэты, Тріо, Квартеты** и т. д., предполагаютъ и требуютъ болѣе зрѣлаго пониманія и хорошихъ вспомогательныхъ средствъ (техника), не надо забывать, что въ такихъ случаяхъ фортепіано **не аккомпанируетъ**, а исполняетъ такую же **основную** партію, какъ и другіе инструменты, и всѣ три или четыре инструмента производятъ этими **порознь основными** партіями тотъ ensemble. который мы называемъ Дуэтами, Тріо, Квартетами. Также точно должно **одинаково хорошо** выполнять подражанія (imitations), темы, тематическую работу, музыкальныя фразы въ каждомъ инструментѣ и точно обозначать ихъ по требованіямъ автора и музыкальнаго вкуса. Однимъ словомъ, духъ пьесы долженъ парить надъ исполненіемъ каждаго изъ трехъ или четырехъ инструментовъ, какъ надъ нераздѣльнымъ цѣлымъ, если такая совмѣстная игра должна имѣть музыкальную цѣль. Кромѣ того, *недостаточно считать*, чтобы сохранить ensemble, *но еще необходимо*, чтобы ритмъ въ искусномъ исполненіи и пониманіи проникалъ и проходилъ черезъ всю пьесу, для того чтобы звуковой образъ также получилъ должную ритмическую рамку (см. „Этюды“ о ритмѣ). Если такое понятіе объ окончательной цѣли всякой совмѣстной игры, какъ на двухъ фортепіанахъ, такъ и съ другими инструментами, не принимается въ расчетъ, то остается только пожа-

лѣть объ употребленномъ на это времени, о сыгранной пьесѣ, о музыкальномъ образованіи играющихъ и объ ушахъ почтенныхъ слушателей.

Случается иногда, что довольно развитый, въ другихъ отношеніяхъ, піанистъ не въ состояніи исполнить какую-либо пьесу до конца безъ частыхъ остановокъ. Вслѣдствіи этого недостатка, превращающагося легко въ окончательную привычку, всякое, даже наиприлежнѣйшее стараніе и всѣ труды окажутся напрасными, потому что изъ за таковаго, на заиканіе похожаго, частаго прерыванія игры, слушателю не возможно слѣдить за единствомъ и цѣлостью ни самаго содержанія исполняемой пьесы, ни почувствовать какого-либо впечатлѣнія отъ игры. Разузнавши причины недостатка, конечно при должномъ вниманіи и терпѣніи, возможно предупреждать сказанныя дурныя послѣдствія. Причины же въ сказанномъ случаѣ бываютъ трехъ родовъ: или піанистъ мѣняетъ безпрестанно направленіе глазъ, смотря попеременно то на ноты, то на клавиши, при чемъ голова его находится въ безпрерывномъ движеніи, вмѣсто того, чтобы слѣдить единственно только за нотами, да изрѣдка лишь, когда окажется въ томъ нужда, бросать бѣглый взглядъ на клавиши и на пальцы;—или-же онъ играетъ въ слишкомъ быстромъ темпѣ, несообразномъ съ техническими его силами;—или-же, наконецъ, онъ вообще брался за пьесу во всѣхъ отношеніяхъ превышающую еще музыкальныя его способности. Иногда всѣ три причины эти встрѣчаются совмѣстно дѣйствующими;

иногда-же лишь одна какая-нибудь изъ нихъ. Внимательный преподаватель, безъ сомнѣнія, вскорѣ различитъ въ чемъ-то собственно дѣло и не упуская изъ виду главной причины, настойчиво потребуетъ отъ ученика, чтобъ онъ всегда игралъ съ **полнымъ самосознаніемъ**.

Тѣмъ ученикамъ, которые съ нѣкоторымъ трудомъ еще разбираютъ ноты, въ особенности совѣтую для сбереженія излишняго времени и труда, привыкать къ тому, чтобы при перемѣнахъ гармоній они не снимали пальцевъ съ взятаго уже аккорда ранѣе, чѣмъ они повнимательнѣе всмотрѣлись въ слѣдующій аккордъ; т. е. не прежде, чѣмъ въ точности увѣрились въ какой именно аккордъ слѣдуетъ перейти. Если-же они этого не сдѣлаютъ, то имъ не разъ совершенно понапрасну придется воротиться къ позиціи перваго аккорда, потому что часто предполагаютъ измѣненіе гармоніи тамъ, гдѣ быть можетъ измѣненъ одинъ лишь только звукъ.

Въ заключеніе надо еще упомянуть здѣсь объ одномъ маленькомъ обстоятельствѣ, именно, о переворачиваніи страницъ во время игры. Она должна такъ происходить, чтобы этюдъ или пьеса при этомъ не прерывались; и играющій долженъ рано пріучиться свободно переворачивать одной рукой въ то время, какъ другая спокойно продолжаетъ игру. Въ настоящее время ноты уже такъ печатаются, чтобъ въ одной рукѣ приходилось паузы въ томъ мѣстѣ, гдѣ происходитъ переворачиваніе; если этого нѣтъ, то надо тамъ

переворачивать, гдѣ предоставляется тому удобный случай, хоть-бы это было за нѣсколько тактовъ до конца страницы, и тогда играющій долженъ выучивать наизусть остающееся до конца для того, чтобы конецъ одной страницы не отдѣлялся отъ начала другой. Или играющій можетъ выучить наизусть нѣсколько тактовъ слѣдующей страницы до тѣхъ поръ, пока удобно будетъ перевернуть. Прерывать же игру изъ-за переворачиванія совсѣмъ непрактично, неудобно, потому что ensemble страдаетъ отъ этого въ высшей степени.

Касательно **Сонатъ**, то онѣ, какъ извѣстно, классическія сочиненія, которыя намъ служатъ моделью въ отношеніи чистоты слога, вкуса и порядка. Онѣ нѣкоторымъ родомъ похожи на „антики", потому что, подобно имъ, онѣ отличаются изяществомъ формъ безъ постороннихъ прикрасъ: красота ихъ заключается въ натуральной простотѣ и въ неподдѣльномъ величіи. Ихъ надобно особенно внимательно играть, чтобы поверхностная игра не портила бы прямыхъ линій ихъ изящной формы. Изучая и исполняя ихъ, нужно воспроизводить и нарисовать музыкально-изящно находящуюся въ нихъ звуковую картину вѣрными, смѣлыми штрихами, состоящая изъ явственныхъ мелодій, полнозвучнаго веденія голосовъ и выразительно съ искусствомъ передаваемыхъ вопросовъ, отвѣтовъ, темъ и аккомпанементовъ, фигурацій и поддражанія (imitations). Въ нихъ слѣдуетъ соблюдать всецѣло тѣ. что сказано для пьесъ, чтобы, по возможности,

искусснымъ исполненіемъ выказать должное уваженіе къ безсмертному генію великихъ творцовъ.

Для занятій, преслѣдующихъ серьезную цѣль, особенно полезно упражненіе и глубокое изученіе (всасываніе) классической музыки. Какъ только учащійся достигаетъ необходимой умственной и технической зрѣлости, ему слѣдуетъ предоставить на выборъ, смотря по способностямъ, произведенія **Генделя**, **Скарлатти**, **Баха** и друг. — Но нельзя при этомъ упустить изъ виду, что **исключительно** классическое образованіе тоже нѣкоторымъ образомъ односторонне, и хорошо выбранная новѣйшая литература должна изучаться на равнѣ съ классическою.

Умѣніе преподавателя хорошо самому сыграть предъ учащимся все тѣ, что послѣднему задано, служитъ необыкновенною помощью успѣшному обученію. Учащійся, услышавъ примѣръ хорошаго исполненія, станетъ подражать ему по всѣмъ музыкальнымъ требованіямъ, такъ что этимъ легче будетъ приводить учащагося къ той степени игры, на которой находится самъ преподаватель. Кромѣ того это предохранитъ ихъ обоихъ вообще браться за тѣ, до чего еще не дозрѣли.

Если же самъ преподаватель недостаточно еще способенъ ни чувствовать идеально-изящное, ни выказывать стремленія къ нему, то какимъ же образомъ ученики его могутъ одушевляться теплымъ сочувствіемъ къ идеаламъ искусства?

Относительно таковой ошибки, выбирать слишкомъ еще трудныя пьесы для учащагося, прошу обратить вниманіе на мое „Руководство", въ которомъ между прочимъ въ I части подъ № 6 (первыя пьески) и во II части подъ № 5. собственно на пользу, какъ учащихся, такъ и самихъ исполнителей, я спеціально и серьезно трактую объ этомъ важномъ предметѣ.

Все таки здѣсь необходимо особенно упомянуть объ одномъ очень большомъ неудобствѣ. Бываютъ случаи, когда лица, отъ которыхъ въ бо́льшей или меньшей степени зависитъ положеніе преподавателя, безъ особеннаго таланта и призванія вмѣшиваются въ его спеціальность еще въ другихъ отношеніяхъ, кромѣ тѣхъ, на которыя уже разъ указано въ этой книгѣ. Со стороны такихъ лицъ, даже не родителей учащейся молодежи, съ которою занимается преподаватель, исходятъ иногда требованія ensemble пьесъ (Дуэтовъ, Тріо или на двухъ фортепіанахъ въ 8 и въ 4 руки) для изученія и исполненія его ученицами, представляющими звѣзды первой величины на извѣстныхъ музыкальныхъ Soirées и актахъ. По его внутреннему убѣжденію и музыкальной состоятельности, какъ педагога и исполнителя, такія пьесы въ музыкальномъ отношеніи суть вполнѣ незрѣлые плоды для него и его ученицъ и въ самомъ счастливомъ случаю такія исполненія съ величайшимъ трудомъ сохраняютъ тактъ, благодаря снисходительности аккомпанирующихъ. Они сходятъ сухо, безъ внутренняго значенія, и если они нѣкоторымъ образомъ, въ отношеніи такта и техники, проходятъ благополучно, они вмѣстѣ съ тѣмъ оправдываютъ выраженіе: «вогнать пьесу въ могилу.» Такимъ образомъ, преподавателю и ученицамъ приписывается больше, чѣмъ они могутъ дать при степени ихъ развитія. Но, чтобы не попасть въ своемъ зависимомъ положеніи въ немилость, приходится исполнить желаніе, даже съ опасностью даромъ потратить время, помѣшавъ дѣйствительному успѣху и въ самомъ счастливомъ случаѣ сдѣлавъ изъ ученицъ играющихъ автоматовъ. При этомъ забываютъ, что въ музыкальномъ отношеніи учащимися и слушающими **ничего не выигрывается, а много теряется**, особенно уваженіе къ генію великихъ композиторовъ и къ хорошему музыкальному (удобопонятному) исполненію. Пора уже наконецъ вступить въ свои права тому мнѣнію, что **учащаяся молодежь** не должна быть **выдрессирована**, а должна приходить къ основательнымъ знаніямъ въ опредѣленныхъ здравымъ смысломъ и навыкомъ границахъ. *)

Въ заключеніе долженъ я коснуться еще подробнѣе не маловажнаго предмета, а именно того, какимъ способомъ учащійся, ради собственной его пользы, долженъ разбирать этюды или пьесы и приготовлять ихъ къ уроку.

Выигрывается очень много времени, а равно и самое занятіе во время урока окажется не такъ уто-

*) См. **К. Вебера Руководство** для системат. первон. обученія на фортеп. подъ № 6. „первыя пьески".

мительнымъ для преподавателя, когда учащійся предварительно самъ про себя разобралъ свою задачу. Разбирать-же этюды или пьесу во время урока допускается только въ томъ случаѣ когда учащійся еще слабъ и не довольно развитъ; но какъ только онъ уже выказываетъ хоть нѣкоторую степень развитости, тогда пора, чтобъ онъ начиналъ пріучаться къ нѣкоторой самостоятельности, подобно тому, какъ ребенокъ отъучивается отъ безпрестаннаго за нимъ надзора няньки.

Въ этомъ встрѣчается двоякая выгода: во первыхъ выигрывается время для самаго урока. Преподаватель можетъ болѣе заниматься развитіемъ техники удобнѣе поправлять, не стѣсняясь временемъ, ошибки приготовленныхъ уже этюдовъ и пьесъ. Во вторыхъ кому бы не было желательнымъ, чтобы преподаватель его во время урока сохранялъ свѣжее, хорошее свое расположеніе? А преподавателю указанное приготовленіе дѣйствительно сохранитъ и расположеніе и много здоровья. При чемъ не должно еще забывать, что преподаватель, когда ему приходится трудиться при разбираніи учащимся этюда или пьесы, ни дать ни взять какъ простой репетиторъ: для дѣйствительнаго обученія и преподаванія и досуга никакого не найдется.

Учащагося, какъ человѣка можно развивать мало-по-малу на столько, что онъ будетъ твердо помнить, гдѣ взять діезы, бемоли, бекары и по какому такт-

ному расчету считать *); а какъ ноты называются, тому онъ долженъ уже съ самаго начала твердо научиться. Разумѣется, что приходится показать ему особенно трудныя или новыя пьесы, слегка разбирать ихъ съ нимъ, давать объясненія, предупреждать ошибки и т. д.; но въ строгомъ смыслѣ разбирать все это, значитъ избаловать учащагося до того, что онъ наконецъ никогда не будетъ самостоятельнымъ.

Цѣль всякаго обученія и воспитанія состоитъ въ томъ, чтобы въ концѣ концовъ человѣкъ сдѣлался независимымъ и зналъ-бы твердо, какъ слѣдуетъ исполнять.

Неужели въ музыкѣ цѣль другая?

Неужели предполагаютъ, что преподаватель останется вѣчнымъ, безсмертнымъ товарищемъ?

Лучше и выгоднѣе во всѣхъ отношеніяхъ, чтобы подобный взглядъ на преподаваніе наконецъ исчезъ и чтобы возродилось болѣе правильное и здоровое воззрѣніе. И такъ нужно требовать приготовительнаго разбора новыхъ уроковъ, конечно согласно съ досугомъ учащагося, сколько ему можно посвящать занятію музыкой. Во всякомъ-же случаѣ не болѣе задавать, какъ сколько онъ въ состояніи хорошо разобрать къ послѣдующему уроку. Въ особенности поведетъ таковое направленіе къ выгодамъ обѣихъ сторонъ,

---

*) Учащійся долженъ привыкать высчитывать и вычислять каждый тактъ (тактовый счетъ), какъ ариѳметическую задачу. См. „Руководство“ Вебера подъ № 2. букв. д. Тактъ.

когда преподаватель начнетъ съ легкихъ этюдовъ и пьесъ, хотя-бы сначала, какъ бы для пробы нѣсколькими только тактами. Тогда черезъ нѣсколько времени, учащійся станетъ разбирать съ большею легкостью и хорошо и болѣе пространныя задачи. Необходимо только всегда внимательно контролировать разбираемое и никогда ничего не пропускать безъ поправки и безъ объясненія того, что потребуетъ внимательности или относится къ пріобрѣтенному уже упражненіями знанію учащагося.

Такимъ образомъ оба, и преподаватель и учащійся, облегчатъ другъ друга въ своемъ дѣлѣ и самое обученіе въ короткое время принесетъ наилучшіе плоды.

Планъ обученія игрѣ на фортепіано.

Приходится часто слышать, что у того или другаго преподавателя **хорошій** или **плохой методъ**; но очень не многіе знаютъ, что именно этимъ они хотятъ сказать.

Слово „**Методъ**" есть самое выраженіе чего-то, что чувствуется, но чему не умѣютъ давать опредѣленное значеніе.

Методъ значитъ: **когда преподаватель владѣетъ твердымъ знаніемъ и по убѣжденію ведетъ учащагося къ ясно опредѣленной цѣли, всегда съ полнымъ сознаніемъ того, на какой степени находится учащійся и куда именно еще слѣдуетъ направлять его.**

Это, слѣдовательно, имѣетъ только отношеніе къ **твердо начертанному плану**, по которому преподаватель **непоколебимо и логично** учитъ. А потому самое руководеніе учащагося остается все тѣмъ-же, на какой-бы точкѣ музыкальнаго развитія не находился послѣдній. Относительно этого указываю на мое „**Руководство**", гдѣ во *второй части* подъ № 2 (обращеніе съ дѣтьми), особенно спеціально говорится объ этомъ, довольно важномъ для успѣшнаго преподаванія, предметѣ.

Здѣсь остается только упомянуть о первомъ пріемѣ преподаванія, а именно о томъ, какъ опредѣлить степень музыкальнаго знанія и развитія учащихся.

Не съ каждымъ учащимся приходится начинать съ самыхъ азовъ.

Чтобы узнать безошибочно, на какой степени дѣйствительно находится учащійся по своимъ способностямъ и по знанію своему, и чтобы быть въ состояніи твердо, безъ траты времени, опредѣлить надлежащую степень его познаній, достаточно, чтобъ онъ выказалъ на сколько онъ подвинутъ въ техникѣ, а затѣмъ заставить его играть то̀, что̀ онъ, по мнѣнію своему, лучше всего исполняетъ. Если-же онъ этого не въ состояніи будетъ, по какимъ бы то ни было причинамъ, то надобно задать ему разобрать что-нибудь новое, безъ всякой помощи, къ слѣдующему первому уроку. Изъ этого сейчасъ же выяснится степень знанія и развитія его и преподаватель можетъ легко опредѣлить подходящую степень плана. И это же легко узнать, потому что знаніе въ техникѣ, и умѣніе испол-

нять этюды и пьесы составляютъ нѣчто нераздѣльное по связи между собою.

Обученіе по плану раздѣлено на **приготовительную степень** и на **остальныя затѣмъ 4 степени**, которыя постепенно и послѣдовательно приготовляютъ одна другую и взаимно одна другой служатъ опорою.

Приготовительная степень.

Этюды **Шмита ор. 16.** (изданіе **К. Эд. Вебера**). См. Приложеніе. Знаніе Клавіатуры. Изученіе дискантовыхъ нотъ. Раздѣленіе нотъ съ примѣрами Объясненіе цѣлыхъ и полутоновъ, и знаковъ измѣненія (діезъ, бемоль и бекаръ) съ примѣрами. Порядокъ діезовъ и бемолей. Бѣглое и безостановочное чтеніе дискантовыхъ нотъ. Этюды **Шмита ор. 16** (изданія **Вебера**), гл I. II, III и IV. Легкія пьески въ родѣ **Келера**, народныя пѣсни всѣхъ націй.

Первая степень.

Этюды **Шмита ор 16**, гл. III, IV и V, и приготовленіе къ гаммамъ и арпеджамъ. Упражненія для кисти руки гл. VIII. Исполненіе мажорныхъ гаммъ съ діезами, медленно, но твердо въ родѣ этюдовъ для 5 пальцевъ (Шмитъ гл. III). Изученіе бассовыхъ нотъ; а затѣмъ бѣглое, безостановочное чтеніе нотъ въ обоихъ ключахъ. Твердое знаніе раздѣленія нотъ. Легкія пьесы въ 4 руки: **Діабелли** ор. 149, тетрадь 1.—

Познякова 20 упражненія.—Рейнеке ор. 54. тетр. 1.— **Діабелли** ор. 163 № 1—6. — Легкія пьесы въ 2 руки: **Келера** (Köhler) практическій методъ тетр. 1. *). — Этюды **Брюннера** ор. 23. тетр. 1, 2, 3 и 4. — **Бертини** 12 petits morceaux.—**Клементи** сонаты ор. 36 № 1, 2, 3.— Легкія пьесы для дѣтей въ родѣ **Вильмъ**. Le jeune Pianiste.—**Бернардъ** Le jeune Pianiste. тетр. 1.— **Бургмюллеръ** „Goldenes Melodienbuch" тетр. 1. — **Альберти** ор. 26. Le petit artiste и пр.

Вторая степень.

Этюды **Шмита ор. 16.** гл. III, IV, VI, VII, VIII и IX. — Мажорныя гаммы съ діезами и бемолами **).—

---

*) Рекомендуется въ особенности тѣмъ учащимся, которымъ не всегда легко доступно пріобрѣтеніе все новыхъ да новыхъ этюдовъ и пьесъ, такъ какъ въ тетрадяхъ **Келера** собрано большое количество превосходныхъ приготовительныхъ упражненій, этюдовъ и пьесъ (даже Сонаты **Кулау** и **Клементи**, Рондо **Моцарта** и **Гуммеля** и др.), которыя чрезвычайно удобны для методическаго обученія. Къ тому же всѣ эти сочиненія довольно систематично распредѣлены въ постепенномъ, относительно техники, порядкѣ, и по этому соединяютъ въ себѣ пріятное съ полезнымъ. — Съ этой точки зрѣнія рекомендуется также **„учебникъ фортепіанной игры" І. В. Риба**, сочиненіе и цѣль котораго могутъ быть поставлены гораздо выше, чѣмъ прежде означенное сочиненіе Келера. Этотъ учебникъ состоитъ изъ разныхъ тетрадей (до 12 или 13), послѣдовательность которыхъ насчетъ постепенной трудности и музыкальнаго развитія во всѣхъ отношеніяхъ очень логична.

) Необходимо обращать вниманіе на то, чтобы учащіеся не называли **фа мажоръ, „фа бемоль" мажоромъ, какъ это, проти

Мажорныя арпеджіи съ діезами и бемолами, сначала просто въ родѣ этюдовъ 5-ю пальцами (**Шмитъ гл.** III) а потомъ съ удареніемъ въ 4 темпа *) въ твердомъ и медленномъ исполненіи. — Этюды **Келера** ор. 50.— **Бургмюллера** ор. 100.—**Дювернуа** ор. 120.—**Кулау** сонаты ор. 55 № 1—6. — **Краузе** ор. 1. сонаты № 1. 2. 3.— **Клементи** сонаты ор. 36. № 4. 5. 6.—**Брюннера** сонаты ор. 250. ор. 260. ор. 312.—**Діабелли** сонаты ор. 157. № 1. 2. 3. —**Келера** практическій методъ тетр 2. — Легкія пьесы въ родѣ **Бернардъ**. Le jeune Pianiste. тетр. 1. 2. 3. — **Бургмюллеръ** „Goldenes Melodienbuch" тетр. 2.—**Альберти** „La moisson d'or" ор. 32. ор. 28.— **Брюннеръ** ор. 46. ор. 41 и пр.

Третья степень.

Этюды **Шмита** ор. 16. гл. VIII. X. XI. и XII.— Мажорныя гаммы и арпеджіи съ діезами и бемолами съ удареніемъ въ 4 въ противодвиженіи. — Минорныя гаммы съ діезами и бемолами, сначала безъ ударенія, а послѣ также съ удареніемъ въ 4. Мажорныя и минорныя арпеджіи съ діезами и бемолами во всѣхъ позиціяхъ. Мажорныя и минорныя аккорды — арпеджіи съ удареніемъ въ 4.—Этюды **Бертини** ор. 100 или **Дювернуа** ор. 298.—**Черни** „Ecole de la velocité" ор. 299. тетр. 1.—**Бертини** ор. 175. (**Геллеръ** ор. 47. ор. 46. ор. 45.)—**Бертини** ор. 29.—**Клементи** сонаты ор 37. № 1. 2. 3 ор. 38. № 1. 2. 3. (изданіе **Петерсъ**).—**Клементи** сонаты № 15. № 18. (изданіе **Голле**).—**Дуссенъ** сонаты ор. 20 № 1—6.—**Кулау** сонаты ор. 20. № 1. 2. 3.—Легкія сонаты **Гайдна** по выбору.—**Моцарта** сонаты № 15. 14. 2. 8. 5 и 11. (изданіе **Петерсъ**).—**Рейнеке** сонаты ор. 47. № 1. 2.—**Краузе** сонаты ор. 12. № 1. 2. 3.—ор. 10.—ор. 19.—**Кулау**. ор. 41, Рондо. тетр. 1. 2.—Легкія пьесы (**Кунцъ** степень II. и III): **Фосса**, **Бейера**, **Брюннера**, **Крамера**, **Бургмюллера**, **Дювернуа**, **Бернардъ**, **Альберти**, **Куэ**, **Гюнтена**, **Лейбаха**, **Лисберга**, **Ришардсъ**. **Келера** практическій методъ тетр. 3.—**Бургмюллеръ** „Goldenes Melodienbuch" тетр. 2. 3. 4. 5. 6.—**Моцарта** Rondeaux, Variations и пр.

Примѣчаніе. Если при нумерахъ Сонаты указано на изданія, то слѣдуетъ такъ и спрашивать въ магазинѣ, потому что указанный порядокъ нумеровъ соображается только съ означенными изданіями.

Четвертая степень.

Этюды **Шмита** ор. 16, гл. XII.—**Черни** „Etudes journalières" (ежедневные этюды) ор. 337.—Мажорныя гаммы, на-

---

правилъ музыкальнаго развитія, часто еще случается. Они дѣлають это, чтобъ различать фа **мажоръ**" (1 бемоломъ) отъ „**фа діезъ**" **мажора** (6 діезами), забывая, что называть гамму слѣдуетъ всегда по ее фундаментальному звуку (тоникѣ). См. **Руководство Вебера** подъ № 4. **Гаммы**.

*) См. **Шмитъ** ор. 16. (изданіе Вебера) на стр. 22 и 23, и приготовительныя упражненія гл. IV.

чиная съ **си мажора** съ аппликатурою **до мажорной гаммы.**—Минорныя гаммы (мелодическія и гармоническія) съ удареніемъ въ 4 въ противодвиженіи. Мажорныя и минорныя арпеджіи съ діезами и бемолами во всѣхъ позиціяхъ въ противодвиженіи. Мажорныя и минорныя аккорды-арпеджіи во всѣхъ позиціяхъ въ противодвиженіи. Арпеджіи Доминантъ-гармоній, просто и въ противодвиженіи во всѣхъ позиціяхъ, и арпеджіи уменьшенныхъ септаккордовъ въ позиціяхъ элементарной техники и въ противодвиженіи. Всѣ мажорныя и минорныя (мелодическія и гармоническія) гаммы съ терціями, секстами и децимами; и хроматическая гамма, просто и въ противодвиженіи, равномѣрно съ терціями, секстами и децимами (малыхъ и большихъ) съ удареніемъ въ 4, въ 6 и въ 8.—Гаммы и хромат. г. играть въ октавахъ, какъ продолженіе упражненіи для кисти руки (Шмитъ гл. VIII.). Ихъ надо играть твердо; сперва медленно и ровно, а потомъ постепенно скорѣе и съ удареніемъ (акцентомъ) по 4, какъ исполняются простыя гаммы. Черные кл. надо взять 4-емъ пальцемъ. Этюды **Бертини** ор. 176. ор. 32.—**Черни** ор. 299. „Ecode la velocité“ тетр. 2 и 3.—**Дювернуа** ор. 290 ор. 300.—**Черни** ор. 335. **Бертини** ор. 134 и 134 bis.—**Крамера**. 84 этюды. Сонаты **Краузе**. ор. 19.—Сонаты **Гайдна**.—Сонаты **Рафа**. ор. 99. № 1. 2.—Сонаты **Моцарта** № 3. 6. 4. 7. 16. 1 и 18 (изданіе **Петерсъ**).—Сонаты **Клементи** № 48. 4. 8. 19. 37. 31. 22 (изданіе **Голле**.) Сонаты **Дуссекъ** ор. 9. ор. 35. ор. 45. ор. 23

(24).—**Генделя**. 6 fugues. Leçons, Pièçes et fugues.—**Скарлати**. 18 Pièçes. выбр. Бюловъ.—**Баха**. Petites Préludes pour les commençants.—**Баха**. Bourrets. Gavottes. выбр. Бюловъ. Пьесы средней трудности, болѣе трудныя и трудныя, смотря по техническимъ успѣхамъ и умственному музыкальному развитію; (**Кунцъ**, степень III, IV и V): **Ашера**, **Шпиндлера**, **Горіа**, **Делера**, **Пашера**, **Лисберха**, **Мошелесса**, **Равина**, **Арнольда**, **Мендельсона**, **Чайковскаго**, **Литольфа**, **Гуммела**, **Геллера**, **Фильда**, **Шульгофа**, **Тальберга**, **Гензелта**, **Балакирева**, **Дюбюка**, **Лангера**, **Іаэла**, **Лешетицкаго**, **Прюданъ**, **Шуберта**, **Вильмерсъ**, **Рейнеке** и пр.

Необходимыя объясненія этого плана.

Считаю необходимымъ объяснить еще нѣкоторыя мѣста плана, чтобы, по возможности, не было никакихъ недоразумѣній.

Общею цѣлью этого плана должно быть серьезное музыкальное образованіе.

И само собою разумѣется, что, для достиженія этой цѣли, слѣдуетъ только тогда переходить съ одной степени на другую, когда учащійся, сообразно съ своими силами и способностями, въ каждой изъ нихъ усвоитъ себѣ требуемыя знанія **твердо** и **хорошо** въ музыкальномъ и техническомъ отношеніяхъ.

Первой и второй степенямъ назначены почти только одни сонаты, какъ преимущественно служащія къ развитію хорошаго, твердаго исполненія и къ обра-

зованію лучшаго музыкальнаго вкуса. Но иногда родители желаютъ, чтобы дѣти ихъ побольше играли пьесы. Въ такомъ случаѣ можно, конечно, немного уклоняться отъ строгаго плана и поменѣе имъ давать сонатъ: но все-таки не должно совсѣмъ оставлять общаго плана, чтобы не прервать окончательно всякой связи между ходомъ обученія и самымъ указаніемъ въ семъ планѣ на логичную постепенность развитія.

Вообще я бы совѣтовалъ, если цѣлая соната кажется для учащагося слишкомъ длинной, дѣлить ее на части и притомъ такъ, чтобы послѣ перваго отдѣленія давать ему играть какую-нибудь подходящую пьесу, и потомъ уже остальныя отдѣленія сонаты. Такимъ образомъ будетъ поддерживаться интересъ классической музыки, въ особенности, если она будетъ по возможности **хорошо** выполняться; а тѣ учащіеся, которые можетъ быть неохотно играютъ сонаты, будутъ постепенно и незамѣтно входить во вкусъ хорошей музыки.

Во второй степени указано на упражненія въ 4 руки, составленныя **П. И. Позняковымъ** Они содержатъ упражненія съ цѣлью развивать силу и звучность игры, да точность счета, начиная пьесками въ объемѣ 5-ти нотъ. Эти упражненія очень удобны тамъ, гдѣ находятся два учащихся въ одномъ и томъ-же классѣ, такъ что оба могутъ одновременно играть одни и тѣ-же упражненія. Съ этою цѣлью каждый изъ играющихъ долженъ поочередно играть 1-ю и 2-ю

партію. Какъ скоро преподаватель увидитъ, что цѣль ихъ достигнута, то можно будетъ перейдти къ другимъ легенькимъ пьесамъ въ 4 руки.

Въ случаѣ если въ „**Бертини** 12 petits morceaux“ (см. перв. ст.) оказываются Preludes слишкомъ трудными, тогда гораздо лучше и полезнѣе въ замѣнъ ихъ играть **Черни,** Passagen Uebungen op. 261. тетр. 1.; а пьески въ **Бертини** все-таки продолжать.

Этюды же надобно, по возможности и смотря по развитію и даровитости учащагося, играть послѣдовательно въ томъ порядкѣ, какъ они здѣсь указаны. Если учащійся не довольно еще развитъ, тогда можно послѣ **Бертини** ор. 175. дать ему этюды **Геллера** ор. 47, ор. 46 и ор. 45, а затѣмъ **Бертини** ор. 29. Если преподаватель предпочтетъ назначить учащемуся какіе-нибудь другіе этюды, то, конечно, только такіе, которые были въ томъ-же родѣ и соотвѣтствовали бы степени развитія ученика.

Тоже самое относится къ пьесамъ.

Въ самомъ началѣ необходимо, конечно, строго требовать и наблюдать за тѣмъ, чтобы пьесы, въ отношеніи **симметрической формы,** хорошо разрабатывались; для оттѣнковъ будетъ еще время: сначала форма, а потому уже одежда и украшенія. Позже можно, конечно, начать требовать болѣе сильнаго ударенія (f) въ противоположность къ болѣе слабому (p). Для серьезнаго и логическаго преподаванія необходимо принять во вниманіе, что есть пьесы, которыя съ нашей современной музыкальной точки зрѣ-

нія могутъ считаться, какъ по формѣ, такъ и по содержанію, болѣе или менѣе устарѣлыми. Такія пьесы все-таки могутъ иногда быть съ большой пользой употреблены къ преподаваніи, если ихъ отнести къ разряду такъ сказать „пьесъ-этюдовъ". Къ такимъ пьесамъ принадлежатъ: **Рондо, Темы** съ варіаціями **Брюннера, Бургмюллера, Гюнтена, Герца**; нѣкоторыя **сонаты** и **рондо** (но не всѣ) **Калькбреннера**, нѣсколько композицій **К. Мейера** и т. д. Ихъ можно найти для всѣхъ степеней преподаванія. Они помогаютъ, если только употреблять ихъ цѣлеобразно, развитію техники, твердой игры, свободнаго исполненія, чувства, равномѣрности и хорошаго, твердаго аккомпанемента.

Тутъ надо слѣдить за тѣмъ, чтобы при выборѣ этихъ пьесъ трудность ихъ была такова, чтобы учащійся могъ ихъ легко изучить и исполнить, слѣдовательно, немного времени употребить на **безусловно хорошее** исполненіе (сообразно съ его способностями); и такъ, по трудности они должны стоять одной степенью ниже той, на которой стоитъ учащійся. Для примѣра я привожу нѣсколько такихъ пьесъ—эдюдовъ: **Брюннера** op. 27. op. 30. op. 33. op. 41 № 1—8. op. 46. № 1—12. op. 51. № 1—6. op. 95. op. 107.—**Бургмюллера** op. 54 op. 28. op. 82.—**Гюнтена** op. 30. op. 45. op. 26. op. 65. op. 97.—**Герца** op. 3. op. 13. op. 14. op. 29. op. 48. op. 71.—**Калькбреннера** op. 32. op. 46. op. 52. op 61. op. 96. Его-же сонаты op. 13 op. 42. op. 48.—**К. Мейера** op. 106. op. 121. op. 165. op. 142.—При игрѣ урока въ первой разъ не слѣдуетъ

прерывать учащагося исправленіями ошибокъ, если не выходитъ полнѣйшей безсмыслицы, но надо позволить ему спокойно кончить и тогда уже объяснить ему ошибки; и уяснивъ ихъ посредствомъ примѣровъ, заставить повторить ихъ, нѣсколько времени упражняться, а затѣмъ снова сыграть. Контрастъ между сдѣланными ошибками и ихъ исправленіемъ при такого рода дѣйствіи болѣе выдается, и даетъ возможность учащемуся всегда составлять себѣ ясное понятіе о ненарушимомъ цѣломъ.

Въ планѣ указано на авторовъ по роду и характеру пьесъ; трудности-же назначаемыхъ учащимся пьесъ должны зависить отъ усмотрѣнія преподавателя. Для этой цѣли читатель въ самомъ концѣ этихъ объясненій найдетъ заглавія нѣкоторыхъ книгъ, которыя ему рекомендуются отчасти для употребленія при самыхъ урокахъ, отчасти-же для удовлетворенія собственной своей любознательности.

При этомъ считаю не лишнимъ упомянуть, что учащійся не долженъ слишкомъ рано играть пьесы наизусть, а только тогда уже, когда онѣ совершенно хорошо выучены. Иначе онъ станетъ играть наизусть также всѣ ошибки и недостатки, такъ что очень трудно будетъ потомъ поправлять ихъ. Столь-же полезно для учащагося разбирать отъ времени до времени пьесы въ 2 или 4 руки à livre ouvert (prima vista), начиная съ маленькихъ пьесъ, которыя онъ долженъ играть внимательно и съ перваго уже раза приблизительно хорошо во всѣхъ отношеніяхъ.

Особенное вниманіе должно обращать на слабость многихъ учащихся къ преждевременному похвастыванію пьесами, а именно потому, что **во первыхъ** они всегда просятъ дать имъ слишкомъ трудныя, по способностямъ ихъ, пьесы, изъ подражанія взрослымъ, забывая, что хорошее исполненіе маленькой или болѣе легкой пьесы само по себѣ уже довольно трудная для нихъ задача; и **во вторыхъ**, что они изъ желанія поважничать предъ другими играютъ пьесы слишкомъ скоро въ отношеніи, какъ ихъ способностей, такъ и музыкальныхъ требованій, и вопреки совѣтамъ добросовѣстнаго преподавателя.

Для учащагося очень полезно еще, если онъ, хорошо выученныя, по усмотрѣнію преподавателя, пьесы, станетъ играть предъ родителями и даже посторонними лицами. Это придастъ самоувѣренности и хладнокровія, и послужитъ поощреніемъ къ дальнѣйшимъ трудамъ его и преподавателя. Но только надобно при этомъ избѣгать чрезмѣрныхъ похвалъ со стороны слушателей, потому что талантливый ученикъ и безъ того знаетъ, хорошо-ли, не хорошо-ли онъ выполнилъ свою задачу, а всякая преувеличенная похвала дѣлаетъ его чрезмѣрно самоувѣреннымъ и слишкомъ много занятымъ своей игрою, такъ что потомъ онъ станетъ невнимателенъ къ поправкамъ и совѣтамъ преподавателя, воображая, что онъ съ дешевыми своими лаврами находится уже чуть-ли не на самой верхушкѣ Парнасса.

Едва-ли нужно упомянуть, что, при устраивающих-

ся въ учебныхъ заведеніяхъ „оффиціальныхъ" вечерахъ или matinées musicales, исполняемыхъ ученицами, аплодисменты есть совершенно лишняя и недопускаемая домашняя овація въ педагогическомъ отношеніи. Ученицы, которымъ аплодируютъ, слишкомъ зазнаются и легко впадаютъ въ вышеописанныя заблужденія. Тѣ же, которымъ слабѣе или совсѣмъ не аплодируютъ, если у нихъ мало логики и энергіи, очень легко теряютъ охоту къ занятіямъ. Между ученицами же эти педагогическіе промохи поселяютъ зависть и возбуждаютъ оскорбительные упреки, которые онѣ при первомъ удобномъ случаѣ другъ другу дѣлаютъ. — Еще здѣсь надо упомянуть объ устраненіи одного неудобства, производимаго слушателями, встрѣчающагося къ сожалѣнію еще слишкомъ часто, несмотря на самые элементарные законы приличія и неоднократныя уговариванія и просьбы. Именно, чтобъ исполненіе пьесы, какая бы она ни была, не прерывалась разговорами, перешептываніями и хожденіями взадъ и впередъ. Нельзя себѣ представить, какое сильное вліяніе на исполнителя имѣетъ спокойствіе или говоръ и перешептываніе публики. Въ первомъ случаѣ исполнитель имѣетъ полную возможность собраться съ силами, вдуматься въ характеръ пьесы и воспроизвести его; онъ чувствуетъ себя наединѣ съ собою и композиторомъ, и можетъ безпрепятственно сообщаться съ его духомъ. Совершенно иначе въ второмъ случаѣ, когда, при опошляющемъ, мѣшающемъ шумѣ, шелестѣ и шопотѣ въ залѣ или

комнатѣ, пропадаетъ всякая иллюзія и углубленіе въ идею. Невниманіе публики такъ же мало ободряетъ исполнителя, какъ доказываетъ высоту и глубину музыкальнаго вкуса и развитіе музыкальныхъ потребностей въ слушателяхъ.

Когда преподавателю придется повести ученика къ степенямъ бо́льшаго еще развитія, нежели указано въ этомъ планѣ, т. е. 4-й степени, тогда считаю удобными слѣдующія дополнительныя указанія.

Этюды **Черни ор. 337.** при семъ все-таки продолжатъ развитіе техники, которой вообще не должно запускать, а напротивъ отъ времени до времени серьезно контролировать ее. Остальная техника, извѣстная до сихъ поръ какъ элементарная, расширяется мало по малу и принимаетъ болѣе сложный видъ. Это достигается смѣшеніемъ **всѣхъ позицій** гаммъ, играемыхъ въ терціяхъ, секстахъ и децимахъ; умѣніемъ играть гаммы, начиная отъ какого-либо въ ней находящагося звука съ принадлежащей ей правильной аппликатурой; смѣшеніемъ **всѣхъ позицій** арпеджій и аккордъ-арпеджій, просто и въ противодвиженіи; далѣе исполненіемъ **всѣхъ позицій** Доминантной гармоніи и уменьшенныхъ септаккордовъ съ аппликатурой: 1-мъ, 2-мъ, 3-мъ и 4-мъ или 5-мъ пальцами (см. I. Техника) и исполненіемъ ихъ наконецъ также въ родѣ арпеджій-аккордовъ; далѣе исполненіемъ **всѣхъ техническихъ задачъ** какъ въ связныхъ, такъ и въ отрывистыхъ октавахъ, просто и въ противодвиженіи; разнообразной фигураціи аккордъ-арпеджій; исполне-

ніемъ всѣхъ гаммъ обѣими руками въ терціяхъ и секстахъ и т. д. Потомъ можно играть **Черни ор. 365**; а послѣ еще его же ор. 740. Разумѣется, что и изъ нихъ также слѣдуетъ выбирать такіе, трудности которыхъ не превышаютъ способностей играющаго, потому что одно только послѣдовательное развитіе окажется успѣшнымъ. Кромѣ этихъ этюдовъ рекомендуются еще: **Бертини** ор. 66. ор. 177 ор. 178. **Мошелесса** ор. 70. ор. 95.—**Клементи** Préludes et Exercices dans tous les tons maj. et min. — Его-же Gradus ad Parnassum.—**Классическія сочиненія: Баха** 15 Intentions. 15 Symphonies à 3 voies. Das wohltemperirte Klavier.—**Генделя** Préludes et Fugues и пр. Извѣстныя этюды **Крамера** къ сожалѣнію почти всегда даются слишкомъ рано въ ущербъ плодотворныхъ успѣховъ, почему учащіеся обыкновенно очень плохо и совершенно безцѣльно ихъ исполняютъ. Для этихъ этюдъ требуется уже совсѣмъ развитыя силы и окончательно сформированная элементарная техника, такъ какъ цѣлью упомянутыхъ этюдовъ дальнѣйшее развиваніе и полировка пріобрѣтенной уже нѣсколько ловкости и манеры игры. Первыя двѣ тетради этихъ этюдовъ можно играть въ слѣдующемъ порядкѣ: № 12. 21. 3. 2. 16. 20. 1. 9. 17. 15. 10 18. 13. 14. 4. 27. 28. 31. 36. 38. 40 22. 23. 25. 30. 32 33. 37. 38. 39. 41. 26. 35. 42.

Послѣ 4-й степени можно выбирать пьесы изъ **Кунца** степень V, и даже нѣкоторыя **Сонаты Бетховена.** Но разумѣется только тогда, когда учащійся до этой сте-

пени хорошо приготовленъ, и притомъ надобно все-таки начинать съ самыхъ легкихъ изъ сонатъ Бетховена чтобы напередъ познакомить въ маломъ размѣрѣ съ великими безсмертными сочиненіями таковаго геніальнаго автора какъ Бетховенъ.

Громаднымъ-же и непростительнымъ было-бы промохомъ браться прямо напр. за **сонату патетику** (Sonate pathétique op. 13), какъ это къ несчастью такъ часто случается, будто-бы только и существуетъ одна именно эта соната Бетховена.

Во избѣжаніе подобнаго заблужденія я предложилъ бы играть сочиненія **Бетховена** въ слѣдующемъ порядкѣ: Sonates op. 49. №: 1 и 2.—Bagatelles op. 33. № 2. 4. 5. 7.—Deux Rondeaux en do majeur et sol majeur. Variations „Nel cor piú non mi sento".—Sonates op. 10 № 1.—op. 2. №: 1.—op. 7.—op. 14. №: 1 —op. 22 —op. 10. № 3.—op. 2. №: 3.—op. 31. №: 2.—op. 13.—op. 27. №: 2. и т. д. по выбору.

Съ этой точки зрѣнія надобно браться также и за сочиненія **Шумана, Шуберта, Мендельсона, Шопена, Рубинштейна, Листа** и другихъ композиторовъ, творенія которыхъ требуютъ особеннаго вниманія по ихъ спеціальности и геніальности.

Никогда не слѣдуетъ упускать изъ виду, что природу человѣка (т. е. способности его), нельзя развивать насильно, а потому и неправильно; а напротивъ того, надобно обращать тщательное вниманіе на то, чтобы развитіе таланта согласовалось съ **самой природою** человѣка, т. е. надобно **помогать ей и слѣдить** за

нею шагъ за шагомъ, и такимъ образомъ пользоваться **самой природою** для дальнѣйшихъ успѣховъ.

Наконецъ долженъ я съ сожалѣніемъ признаться что очень многіе учащіеся далеко не достигаютъ той степени, которой они, смотря по своимъ способностямъ и по окружающимъ ихъ обстоятельствамъ могли бы легко достигнуть.

Одни бросаютъ музыку по недостатку терпѣнія или хорошаго преподавателя; другіе по причинѣ дѣйствительной или воображаемой неспособности; а затѣмъ и погибаютъ такъ, умножая собою всепоглащающее море плохаго дилеттантизма.

Этимъ-то и оправдывается отчасти, что наиопытнѣйшему преподавателю, при всемъ его желаніи, довольно часто невозможно побѣдить всѣ противуположности различныхъ природныхъ способностей; хотя истинное благонамѣреніе и педагогическое знаніе его всегда выкажутся изъ мѣтода и трудовъ его.

Отъ преподавателей все-таки болѣе или менѣе зависитъ предъупрежденіе такихъ печальныхъ результатовъ. Отъ нихъ болѣе или менѣе зависитъ возбуждать въ учащихся любовь къ искусству, поощрять и привлекать ихъ къ самому занятію; въ противномъ же случаѣ преподаватель безъ психологической опытности (въ особенности относительно дѣтской натуры) будетъ походить на слѣпаго ваятеля, который въ состояніи колотить только по камню рѣзцомъ, но никакъ не можетъ сотворить истинно правильную форму

Для тѣхъ, которые дѣйствительно серьезно занимаются музыкой, вѣроятно будетъ очень пріятно, когда я укажу здѣсь еще на нѣкоторыя теоретическія сочиненія, какъ на очень полезныя для ихъ стремленія къ высшей цѣли.

Относительно методическаго выбора всѣхъ возможныхъ этюдъ и пьесъ съ распредѣленіемъ ихъ по степенямъ трудностей можно рекомендовать: **Кунцъ. Указатель фортепіанныхъ пьесъ** (на русскомъ языкѣ) или **Келеръ. Указатель фортепіанныхъ пьесъ.**

Для ознакомленія со всѣми возможными музыкальными вопросами и объясненіями, какія каждому серьезно занимающемуся необходимо знать (хотя въ краткомъ объемѣ) **Лобе. Музыкальный катехизисъ.** (Переводъ **П. Чайковскаго**, Проф. Московской Консерваторіи)

Гаррасъ. Ручной музыкальный словарь съ прибавленіемъ біографіи извѣстныхъ композиторовъ, артистовъ и т. д.—И его-же **музыкальная терминологія** или объясненіе итальянскихъ словъ, употребляемыхъ въ музыкѣ.

Для удовлетворенія любознательности на поприщѣ теоріи въ популярномъ наглядномъ изложеніи **П. Чайковскаго**, Проф. Московской Консерваторіи, **Руководство къ практическому изученію гармоніи. - Рихтеръ. Учебникъ Гармоніи, практическое руководство къ ея изученію** (въ русскомъ переводѣ **А. С. Фаминцына**, бывш. Проф. С. Петербургской Консерваторіи)-

Для высшаго теоретическаго занятія и знанія очень интересно и полезно сочиненіе Дерптскаго Проф.

Артура фонъ Эттингена „Система Гармоніи въ двойственномъ развитіи“, въ которомъ посредствомъ физическихъ законовъ сочинитель доказываетъ и основываетъ происхожденіе звуковъ, ладовъ и отношенія аккордовъ между собою; однимъ словомъ выводитъ всѣ основы нашей музыки т. е. ея теорію математико-физическую.

Другая, на подобныхъ принципахъ основаная **„Теорія гармоніи“** нынѣ издается Русскимъ Теоретикомъ **Юріемъ Арнольдомъ.** Сходство этой книги съ предъименованною состоитъ въ томъ, что у **Арнольда** основаніемъ системы служатъ **оба акустическія начала** звукопроизводства, т. е. умноженіе и дѣленіе вибраціонной скорости, и выводъ изъ нихъ мажорнаго и минорнаго родовъ. Но теорія **Арнольда** клонится болѣе къ **музыкальной практикѣ**, и изложена популярно, придерживаясь общепринятыхъ доселѣ музыкально-техническихъ выраженій, тогда какъ книга **Эттингена** написана въ абсолютномъ математико-научномъ смыслѣ съ употребленіемъ многихъ для спеціально-практическихъ музыкантовъ не столь удобопонятныхъ, новыхъ словъ.

Этимъ я кончаю предпринятый мною трудъ.

Искренно и охотно сообщилъ я въ пользу учащагося юношества результаты многолѣтней моей опытности, предполагая, что многимъ искренно мною выше высказанное будетъ и не безпріятно и кстати.

На каждомъ изъ насъ лежитъ священная обязанность въ пользу ввѣреннаго намъ юношества сооб-

щать о томъ, что онъ теоретически и практически пріобрѣлъ.

Задачею нашею слѣдовательно должно быть то, чтобы въ томъ поколѣніи, которое мы въ настоящее время воспитываемъ и образуемъ, истинное пониманіе искусства и стремленіе къ высшему образованію не оставались какимъ-нибудь исключительнымъ только явленіемъ, но чтобы все это поколѣніе вообще сдѣлалось, на самомъ дѣлѣ, способнымъ образованія и само образованія распространяющимъ. Это юное поколѣніе, слѣдовательно, должно заключать въ себѣ сѣмена для грядущаго моральнаго и интеллектуальнаго возвышенія человѣчества.

Да преуспѣетъ оно и да дастъ оно урожай въ самъ-сто!

61
66